

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

JÉSSICA ARNOLDO PEREIRA

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CONTO: “CHAPEUZINHO
VERMELHO”, DE CHARLES PERRAULT, E NA NARRATIVA
CONTEMPORÂNEA *CHAPEUZINHOS COLORIDOS*, DE MARCUS AURELIUS
PIMENTA E JOSÉ ROBERTO TORERO**

VACARIA

2023

JÉSSICA ARNOLDO PEREIRA

**REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CONTO: “CHAPEUZINHO
VERMELHO”, DE CHARLES PERRAULT, E NA NARRATIVA
CONTEMPORÂNEA *CHAPEUZINHOS COLORIDOS*, DE MARCUS AURELIUS
PIMENTA E JOSÉ ROBERTO TORERO**

Dissertação de mestrado apresentada como
requisito para a obtenção do grau de Mestre em
Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul.

Professora Orientadora: Dra. Cristina Löff Knapp

Vacaria

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

P436r Pereira, Jéssica Arnoldo

Representações de gênero no conto [recurso eletrônico] : “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, e na narrativa contemporânea Chapeuzinhos Coloridos, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero / Jéssica Arnoldo Pereira. – 2023.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2023.

Orientação: Cristina Löff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura infantil francesa - Crítica e interpretação. 2. Contos infantojuvenis - História e crítica. 3. Análise do discurso literário. 4. Mulheres na literatura. 5. Feminismo e literatura. I. Knapp, Cristina Löff, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 821.133.1-93.09

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

Representações de gênero no conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, e na narrativa contemporânea *Chapeuzinhos coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero

Jéssica Arnoldo Pereira

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 07 de novembro de 2023.

Banca Examinadora:

Dra. Cristina Löff Knapp
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Flávia Brocchetto Ramos
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Rosane Maria Cardoso
Universidade de Santa Cruz do Sul

Dedico este trabalho a meu filho Mateus,
meu raio de sol, que ressignificou minha
existência, minha vida, meu mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por me abençoar tanto desde sempre.

Gratidão imensurável também à minha família, que compreendeu minha ausência e dedicação à essa pesquisa: meu filho Mateus, que esperou ansiosamente para lermos histórias, conversarmos e brincarmos juntos. Meu marido, Diego, pelo diálogo das caminhadas, por destacar minha capacidade desde o começo, por ler quando eu não conseguia, preparar as minhas refeições e me acalmar quando precisei. A meus pais, Laura e Celso, que me incentivaram e me ensinaram desde cedo a importância da leitura e dos estudos, são meus alicerces diários, minha inspiração, e estiveram à disposição para qualquer coisa, a todo momento, tornando essa etapa possível.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Cristina Löff Kanpp, sempre disponível, clara e amável, com quem podia conversar sobre dúvidas e inquietações, me tranquilizou durante todo o percurso, cujo método propiciou que eu chegasse até aqui.

Aos amigos, especialmente Fran, Ana, Tyffany, Sabrina e Kelly, que perto ou longe, ouviram minhas preocupações e me apoiaram sempre.

E por fim, a cada um que acreditou e contribuiu para a realização deste trabalho.

RESUMO

Cada autor expressa em seu trabalho o contexto no qual está inserido. Com Perrault não foi diferente, pois, ao escrever “Chapeuzinho Vermelho”, em 1697, expressou dados da sociedade francesa, seus costumes e valores, especialmente do modelo de mulher que deveria ser imitado: bela, inocente, que deveria resistir às tentações mundanas, sob o risco de pagar com a vida por ceder a seus desejos. Esta dissertação busca pesquisar quais são as mudanças no papel atribuído à mulher na família e na sociedade ao longo do tempo, analisando esse conto e sua releitura em 2010, pelos autores Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, no livro *Chapeuzinhos Coloridos*. Para isso, elencam-se como objetivos específicos pesquisar a origem e a estruturação dos contos tradicionais e contemporâneos (Coelho, 1982, 2000, 2012; Khéde, 1986; Pondé, 1985; Propp, 2001), investigar a história do feminismo e a crítica de gênero (Beauvoir, 2016; Butler, 2019; Scott, 2019) e analisar a representação feminina na obra matriz e no livro contemporâneo (Bettelheim, 1978; Tatar, 2004; Darnton, 1986, Franz, 1981, 1985; Corso; Corso, 2006). Ao final, procura-se apontar caminhos para responder à pergunta que originou este estudo, comparando as personagens e mostrando que, embora muitas mudanças tenham acontecido, a reflexão deve ser permanente para se construir uma sociedade cada vez mais igualitária.

Palavras-chave: Conto maravilhoso; Perrault; *Chapeuzinho Vermelho*; *Chapeuzinhos coloridos*; Representações de gênero.

ABSTRACT

Authors express in their work the context in which they are inserted. It was no different for Perrault, as when he wrote *Little Red Riding Hood* in 1697, he expressed elements of French society, its habits and values, particularly the model of a woman who should be emulated: beautiful, innocent, who should resist worldly temptations, at the risk of paying with her life for giving in to her desires. Using Perrault's tale as a basis, as well as the retelling by Marcus Aurelius Pimenta and José Roberto Torero in *Chapeuzinhos Coloridos* from 2010, this essay explores the changing role of women in family and society over time. The specific objectives are to investigate the origins and structure of traditional and contemporary tales (Coelho, 1982, 2000, 2012; Khéde, 1986; Pondé, 1985; Propp, 2001), to investigate the history of feminism and gender criticism (Beauvoir, 2016; Butler, 2019; Scott, 2019) and explore the female representation in the original and contemporary books (Bettelheim, 1978; Tatar, 2004; Darnton, 1986, Franz, 1981, 1985; Corso; Corso, 2006). The study is therefore intended to identify ways to answer the question that prompted this work by comparing the characters and showing that, despite many changes, reflection must remain permanent to build an increasingly egalitarian society.

Keywords: Wonderful Tale; Perrault; Little Red Riding Hood; Chapeuzinhos Coloridos; gender representations.

“No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para se demitir, mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal.”

Simone de Beauvoir¹ (2016, P .490)

¹ Simone de Beauvoir, 2016, O Segundo Sexo, vol.2, p. 490.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A MARAVILHA DOS CONTOS.....	14
2.1 A ORIGEM DOS CONTOS.....	14
2.2 PERRAULT – VIDA E OBRA	17
2.3 A EMERGÊNCIA DA LITERATURA INFANTIL.....	23
2.4 A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA	30
2.5 “CHAPEUZINHO VERMELHO”: CONTO MARAVILHOSO.....	35
2.6 <i>CHAPEUZINHOS COLORIDOS</i> : CONTOS CONTEMPORÂNEOS.....	38
3 REPRESENTAÇÃO FEMININA.....	47
3.1 O FEMINISMO AO LONGO DO TEMPO.....	47
3.2 O FEMINISMO NO BRASIL.....	57
3.3 TRANSFORMAÇÃO DAS DIVINDADES EM FADAS.....	60
3.4 PERRAULT E SEU INTERESSE NA DEFESA DAS MULHERES	65
4 “CHAPEUZINHO VERMELHO” E DE TODAS AS CORES	73
4.1 “CHAPEUZINHO VERMELHO”: ORIGENS.....	73
4.2 A MORAL DE “CHAPEUZINHO VERMELHO”	80
4.3 “CHAPEUZINHO VERMELHO” E SEUS SIGNIFICADOS	83
4.4 <i>CHAPEUZINHOS COLORIDOS</i>	91
4.4.1 Chapeuzinho Azul – desconstrução e dissimulação.....	92
4.4.2 Chapeuzinho cor de abóbora e todos os pedaços da gula	94
4.4.3 Chapeuzinho Verde como a sociedade capitalista	97
4.4.4 Chapeuzinho Branco de solidão	98
4.4.5 Chapeuzinho Lilás superficial	101
4.4.6 Chapeuzinho Preto	103
4.5 AS MUDANÇAS NAS PERSONAGENS FEMININAS DOS CONTOS.....	106
4.6 AS MUDANÇAS NOS PERSONAGENS MASCULINOS.....	113
5 CONCLUSÃO.....	117

REFERÊNCIAS.....	123
-------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

O gosto pela leitura me acompanha desde muito cedo. Minha mãe, professora, sabendo da importância dos livros para a formação, me presenteava com eles com certa constância. Eram tempos diferentes, e o acesso ao material dependia de vendedores visitando a escola em que ela trabalhava e de folhas de cheque suficientes para parcelar a compra. Entre meus livros preferidos, cito um de capa dura verde que fazia parte de uma coleção² chamada *Conte Outra Vez*. O valor alto permitiu que eu tivesse apenas esse, dos doze volumes que a integravam. Nele, havia duas histórias: ocupando a primeira metade “Chapeuzinho Vermelho” e, na segunda, “João e Maria”. Embora esta me encantasse com a ilustração da casa de doces, sempre achei cruel que dois irmãos fossem abandonados na floresta e insistissem em voltar tantas vezes para casa, usando pedras brancas, miolos de pão e, no último retorno, levassem a riqueza da bruxa. Minha atenção, entretanto, sempre esteve direcionada para a primeira história, a que ganhava todo o destaque da capa e tinha ilustrações que enchiam meus olhos com as margaridas do campo verde, o tecido da saia rodada de Chapeuzinho, as rendas da roupa da avó. Não entendo o porquê da maldade do lobo não me estarrecer da mesma forma que a outra história. Pelo contrário, cada detalhe me fascinava, como na página em que o caçador abria a barriga do lobo com uma grande tesoura de ferro, semelhante à que minha avó guardava como relíquia dos tempos de parteira. Junto ao livro, uma fita cassete narrava a história com a voz da Xuxa, a apresentadora que acompanhou minha infância. Eu decorei a música que a protagonista cantava ao percorrer o bosque, cada fala, cada entonação. O livro, embora com marcas do tempo e de uso, permanece sendo uma grande relíquia da minha infância e, quando surgiu a necessidade de um tema para o mestrado, o conto me parecia a escolha mais óbvia.

O destino me levou a estudar Educação Física. Me especializei no brincar, no movimento das crianças pequenas, e pensei que essa seria minha área de atuação. Atuei em uma escola para deficientes intelectuais e múltiplos, onde aplicava Educação Física para toda a escola e estimulação para os bebês que nasciam com algum diagnóstico formado. Em um momento em que prestei concursos para muitas instituições diferentes, fui nomeada professora de Educação Infantil. Foi um grande desafio, até perceber que toda a minha formação poderia contribuir na minha prática com a primeira infância. Movimento, energia,

² *CONTE OUTRA VEZ – As mais belas histórias infantis de todos os tempos* é uma edição extraída da obra *Era uma vez*. O conto Chapeuzinho Vermelho é quinto volume da coleção, publicada em 1991, pela Editora Globo. A coleção é composta por doze volumes com histórias infantis clássicas, e cada edição trazia duas histórias e continha também uma fita cassete com narração parcial da Xuxa.

músicas e histórias, fazem parte do currículo. Me especializei novamente e estudei muito. Entre os temas, estava a importância de contar histórias. Foi assim que voltei a ler os contos de fadas, agora com olhos adultos, e vi coisas que só a maturidade desvela. Ainda me questiono por que o conto Chapeuzinho Vermelho me fascinava tanto, ou qual motivo me fazia repetir a audição incansavelmente. Seria o desejo de saber o que estava por vir a cada página? Pois, cada palavra decorada me passava a falsa segurança de conhecer o futuro. Característica que ainda hoje carrego como anseio.

Com o acesso facilitado às informações que a tecnologia proporcionou, pude conhecer a versão original de Perrault com final tão diferente do “felizes para sempre”, comum no cenário infantil. Há diferentes teorias que explicam a escolha do vermelho, a atitude da Chapeuzinho e a representação do lobo; mas, neste trabalho, pude pesquisar muito mais.

Afinal, não é segredo que os contos têm grande importância na história da humanidade, falando dos seres humanos, da vida e seus acontecimentos. Se, primeiramente, eles ocupavam o papel de elucidar ritos de passagem de tribos primitivas, explicando cada etapa do processo aos iniciantes; aos poucos, perderam seu significado original e receberam influências da sociedade que os narrava. Esses relatos, então, passaram a ser contados dentro das comunidades, e sem vínculos com aqueles rituais, transformam-se em histórias comuns, que atravessam as gerações, até que integraram a literatura. Diferentemente do que se pensa, eles não se dirigiam às crianças. Seus enredos exibiam os problemas sociais e a condição servil dos narradores e ouvintes, transmitindo lições de aprendizado. Tais narrativas orais ligavam-se às camadas inferiores da sociedade, extremamente exploradas pelo sistema feudal típico do período, buscando satirizá-lo.

É neste cenário que surge o poeta francês Charles Perrault, considerado um dos pioneiros em reunir a cultura erudita e as tradições populares. Perrault pertencia a uma família com boas condições econômicas e destacou-se desde cedo nos estudos. Intelectual, ocupou as mais diferentes funções, entre elas, poeta, advogado e escritor. Teve grande destaque no reinado de Luís XIV. Sua contribuição dentro da Academia Francesa de Letras foi fundamental para a valorização das artes nacionais e modificou a forma de ensinar dentro das escolas. Entre suas obras, a que mais se destaca é *Histories ou Contes du temps passé, Contes de ma Mère l'Oye*, (*Contos de Mamãe Gansa*, na versão traduzida), uma coletânea de contos colhidos entre as camadas mais simples da sociedade, publicada em 1697. São inúmeras as dúvidas e mistérios cercando o autor e sua obra mais notória, incluindo a real autoria do livro ou o propósito legítimo que o fez escrever.

As entrelinhas de seus contos enalteciam aspectos ligados ao rei Luís XIV e, ao final de cada um, havia uma moral que corroborava a ideia de que sua escrita visava a formação e adequação dos comportamentos dos leitores de acordo com os ideais da sociedade burguesa que se instaurava. Tal referência à forma de ser e agir é mais notável às mulheres e meninas. Entretanto, em uma sociedade marcada pelo patriarcado, na qual todo o poder político estava nas mãos divinas e dos homens, Perrault traz inúmeras histórias com protagonistas femininas, despertando muitos questionamentos. Na maioria dos enredos, elas eram passivas, belas, dóceis, submissas e generosas e aguardavam o casamento com seu príncipe, já que essa união acabaria com todos os seus problemas e suas aflições, lhes garantindo o tão almejado “felizes para sempre” final. Algumas dessas personagens, como as fadas por exemplo, ainda contavam com poderes mágicos que remetem ao paganismo, justamente em uma época em que o monarca lutava para fazer prevalecer os valores do cristianismo primitivo. A figura da menina linda, de comportamento exemplar, dócil e ingênua, ainda está muito presente no ideal de mulher dos dias atuais.

Essa coletânea teve grande sucesso e, independentemente de seu objetivo inicial ser o de agradar a monarquia ou vencer uma disputa entre intelectuais, denominada *Querela dos Antigos e dos Modernos*, Perrault produziu uma obra que se destaca na história, ultrapassando limites geográficos e de gerações inteiras, chegando à contemporaneidade com poucas modificações.

Entre os contos de fadas mais famosos da infância, “Chapeuzinho Vermelho”, escrito pela primeira vez por Perrault, em 1697, destaca-se na memória dos ouvintes. Ao longo do tempo, teve adaptações e algumas mudanças no final da narrativa. Entretanto, o enredo inicial era muito simples e consolidou-se como a menina incumbida de levar uma encomenda até a casa da avó, encontra o lobo que, se aproveitando da ingenuidade da mais nova e das condições da saúde da mais velha, devora as duas. Uma história que traz a representação das mulheres do século XVII: submissas, cujas vontades e desejos precisavam ser reprimidos em prol de uma imagem idealizada em que o único propósito de vida era a dedicação à família. O conto escrito por Perrault termina tragicamente, punindo as duas personagens com a morte. Assim como os outros da coletânea, é seguido de uma moral que denuncia a ambiguidade dos personagens e dos fatos presentes na narrativa. É intrigante a perenidade da história que atravessou continentes e sobreviveu às gerações.

Diante da crescente popularidade dos contos entre as crianças, os adultos veem, nessas histórias, a oportunidade de ensinar algo, através da moral ou de exemplos, destinando esse

tipo de obra ao público infanto-juvenil. Tal fato, aliado às mudanças que levam a sociedade a perceber a infância de outra forma, contribuem para o surgimento da Literatura Infantil.

Com o passar do tempo, a literatura se modificou, adequando-se às novas necessidades e aos interesses do público. O acesso constante a esse conto fez com que “Chapeuzinho Vermelho” ganhasse novas roupagens, novos personagens e novas versões. Muitos autores utilizaram do sucesso desse conto para compor enredos mais modernos, baseados na obra matriz, mas propondo uma visão crítica que denuncia os desequilíbrios sociais modernos. As mudanças na própria sociedade e na narrativa encobriram a violência e um final feliz garantiu que a nova versão se tornasse a mais conhecida. Essas releituras constantes fizeram com que a história chegasse às livrarias sob o formato de contos contemporâneos: histórias que estimulam o leitor a questionar e transgredir as convenções autoritárias, formando a própria identidade, recuperando as próprias raízes em substituição às memórias construídas com o propósito de estimular os receptores, sempre de forma autônoma, libertadora, ultrapassando a dominação comum exercida pelo adulto na literatura infantil.

Em 2010, os autores Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero escreveram *Chapeuzinhos Coloridos*, baseando-se claramente na obra original, mas incorporando à história, atualizações de mais de três séculos. Essa atualização do conto traz informações muito relevantes, que ultrapassam as páginas e a literatura infantil, e justificam a escolha das obras para a realização da pesquisa: se o conto tradicional representa uma sociedade em que as mulheres não tinham voz e precisam reprimir seus desejos sexuais; no conto contemporâneo, as protagonistas são ousadas, cada uma com uma personalidade e vivem sua própria história. As obras apontam as características da sociedade do tempo em que foram escritas. E, acima de tudo, confrontam o papel da mulher do século XVII com o atual.

Apoiada nessa hipótese, a presente pesquisa tem como principal objetivo analisar as mudanças nas representações das personagens femininas desde a escrita do conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, até os dias atuais na escrita de *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero e as transformações no papel atribuído à mulher na família e sociedade. No intuito de alcançar o objetivo, elencam-se como objetivos específicos os que seguem:

- a) pesquisar a origem e a estruturação dos contos de fadas tradicionais e dos contos de fadas contemporâneos.
- b) investigar a história do feminismo e a crítica de gênero.

c) analisar a representação feminina no conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault e na obra *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero.

d) identificar as modificações dessas personagens ao longo do tempo.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, com viés comparativo, será realizado o método de análise das representações das personagens, comparando as características apresentadas nas duas histórias, registrando quais as mudanças significativas podem ser identificadas ao longo do tempo.

O segundo capítulo da pesquisa expressa dados que contemplam a origem e a estruturação dos contos tradicionais e as necessidades de transformação de alguns de seus elementos, o que constitui os contos contemporâneos. Considera-se que, quando Perrault, Pimenta e Torero escreveram suas histórias, deram vida a cada personagem e construíram suas personalidades contextualizando-as com o período histórico em que produziram a narrativa. Portanto, busca-se também salientar a importância do período histórico e da sociedade em que vivia Charles Perrault, já que isso, juntamente com acontecimentos pessoais, foram essenciais para a criação da coletânea *Contos de Mamãe Gansa*. Por sua vez, tal compilado foi fundamental para o surgimento da literatura infantil e, por isso, é nesse capítulo, também, que se buscam informações sobre a história desse gênero, já que inicialmente, era vinculado aos ideais pedagógicos, bem como ferramenta para prevalecer o ideário político, econômico e social. Entendendo o processo de origem dos contos dentro da sociedade e o momento histórico vivenciado pelo autor ao documentá-los, as leituras ganham mais criticidade, e distinguem-se os possíveis objetivos implícitos nas obras.

Como aporte teórico desse capítulo, utilizam-se diversas obras de Nelly Novaes Coelho (1982, 2000, 2012) acerca da literatura e a pesquisa de Glória Pondé (1985), que se dedicou a escrever sobre Perrault, estudando sua vida e obras. Já para analisar a história de “Chapeuzinho Vermelho”, esta pesquisa usará os estudos de Vladimir Propp (2001), a fim de caracterizá-la como um conto maravilhoso.

É importante também compreender a trajetória da representação feminina, concomitantemente ao papel da mulher dentro da sociedade de cada tempo. Ao ler os contos de maneira crítica, consideram-se as características das personagens femininas de acordo com padrões comportamentais esperados pelas meninas e mulheres da burguesia francesa a que Perrault pertencia. Também se percebe a progressiva mudança na representação feminina nos contos de Pimenta e Torero.

Diante disso, o terceiro capítulo traz informações sobre a mulher, seu papel ao longo do tempo e a importância do feminismo para essa transformação. Assim, considera a crítica de gênero a partir das teorias de Joan Scott (2019), que afirma que o gênero é um elemento que constitui as relações sociais com base nas diferenças entre os sexos com a intenção de trazer à tona as relações de poder. Isso é corroborado por Judith Butler (2019), cujos trabalhos auxiliam na análise da representação feminina no conto de Perrault e suas atualizações até chegar a de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero. Para isso, os apontamentos atemporais de Simone de Beauvoir (2016) embasam o estudo do feminismo, sua importância, trajetória e influência do movimento ao longo das últimas décadas. Dessa forma, é possível averiguar a transformação do papel da mulher na visão da sociedade.

Apesar de ser um conto conhecido, poucos trabalhos propõem a relação entre “Chapeuzinho Vermelho” e a história *Chapeuzinhos Coloridos*. Na base de dados da Capes, por exemplo, Stephani (2017) usou *Chapeuzinhos Coloridos* para incentivar a leitura em crianças em duas instituições de ensino do Tocantins. Já Silva (2022), compara as duas obras analisando as variações através das estruturas narrativas.

No Google Acadêmico, Santos (2016) usou “Chapeuzinho Vermelho”, *Chapeuzinhos Coloridos* e vários contos tradicionais e contemporâneos em atividades com crianças da educação infantil para incentivar a formação do hábito da leitura. Com o mesmo objetivo, Matos (2016) usa *Chapeuzinhos Coloridos* no Paraná. Santos Silva e Silva Fonseca (2022) analisaram a estrutura narrativa de *Chapeuzinhos Coloridos* a fim de destacar as variações da história original. A comparação também foi o foco no trabalho de Oliveira (2019). Amorin *et al.* (2019) estabelecem a relação do conto moderno com a versão escrita pelos Irmãos Grimm. Silva (2016) limita sua pesquisa aos contos contemporâneos, analisando a representação do lobo em vários livros que compõem o acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola – PNBE, inclusive na obra de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero.

Rocha (2020) escreveu sua dissertação de mestrado, intitulada *A literatura infanto-juvenil nas tramas do feminino: Chapeuzinho Vermelho, histórias de ontem e hoje*³, em que analisa pelo viés da intertextualidade: “Chapeuzinho Vermelho” dos escritores Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm, *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, dedicada ao público infantil, e “A companhia dos lobos”, na obra *O quarto de Barba Azul*, de Angela Carter, sendo mais adequada aos públicos jovem e adulto.

³ ROCHA, Glaucé Viviane Ferreira da. *A literatura infantojuvenil nas tramas do feminino: Chapeuzinho vermelho, histórias de ontem e hoje*. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Através da metodologia comparatista, de cunho bibliográfico, a autora difere uma história da outra, abordando a intertextualidade. Já no capítulo que trata da literatura, não traz a história e, por isso, não se percebe a importância que a coletânea teve na formação do ideário de mulher. Quanto ao feminismo, enfatiza as dificuldades encontradas, ainda hoje, pelas mulheres autoras em publicar, e também na luta do feminismo, especialmente do movimento negro no Brasil. Embora possam parecer semelhantes, dado o objeto de estudo, esta pesquisa busca traçar o cenário encontrado pelas mulheres da França em que vivia Perrault, sua trajetória e desafios até agora, enfatizando o uso da coletânea com viés pedagógico para implementar um modelo. Reflexo da mudança, *Chapeuzinhos Coloridos* mostrará as muitas personalidades que uma mulher pode adotar com liberdade desde a infância.

Ao perceber que “Chapeuzinho Vermelho”, embora seja uma obra escrita há tanto tempo, não tem tantos estudos desta natureza, dedicados a ela, e conscientes de que cada obra literária é fruto do seu tempo e tem elementos inseridos que representam o meio vivido pelos autores em sua criação, surge a necessidade de analisar quais as mudanças são perceptíveis na representação do papel da mulher dentro da família e da sociedade, ao longo do tempo, para, assim, compreendermos melhor as intercorrências que formaram o cenário da sociedade atual, bem como o lugar que ocupam dentro da história.

2 A MARAVILHA DOS CONTOS

Para obter as respostas acerca da problematização inicial e conhecer quais as mudanças nas representações das personagens femininas desde a escrita de “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, até os dias atuais em *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, é necessário, nesse primeiro momento, compreender e conceituar a origem dos contos dentro da literatura.

Sabe-se que o hábito de ouvir e contar histórias é tão importante e remoto quanto a origem da humanidade, praticado, muitas vezes, como tentativa de fuga da monotonia da vida cotidiana. Com o tempo, as narrativas sofreram modificações, até que, transformadas em contos contemporâneos, chegassem até nós.

Vladimir Propp (2001) e sua dedicação à análise das estruturas do conto servem como aporte teórico deste primeiro capítulo, em que se analisa a estrutura fixa da escrita original de “Chapeuzinho Vermelho”, reconhecendo as funções estabelecidas pelo estudioso russo e, por fim, sua classificação.

Além dele, os muitos estudos de Nelly Novaes Coelho (1982, 2000, 2012) acerca de contos de fadas e da literatura também elucidam as características desse tipo de narrativa, seu surgimento e sua importância social.

Mariza Mendes (2000) também colabora para a realização da pesquisa, já que buscou as verdadeiras origens dos contos de Perrault, tratando com detalhes as funções femininas de algumas personagens da coletânea.

Por fim, para contextualizar Charles Perrault, deve-se estar consciente de todos os aspectos religiosos, políticos, econômicos e, inclusive, pessoais, que interferiram no modo de escrever do poeta, contribuindo para que a coletânea de contos mais famosas da história atravessasse, não apenas o mar, mas gerações inteiras, e chegasse até os dias de hoje, com algumas interferências, mas com sua ideia principal quase igual.

2.1 A ORIGEM DOS CONTOS

É inegável que os contos participaram da formação histórica da sociedade. Apesar de pertencer a culturas diferentes e distantes, espalhadas pelo mundo, muitas delas chegaram aos dias de hoje com poucas variações. Sosa (1978) afirma que essas histórias são frutos da disputa do homem com outros homens em relação à riqueza, ao dinheiro, ao poder, criando histórias com essas temáticas, demonstrando que os contos “não são produto exclusivo da

imaginação, antes brotam de acontecimentos reais que o povo recolheu e guardou, porque tais acontecimentos significavam lições interessadas que mais tarde formariam, na base, a moral das diversas classes” (Sosa, 1978, p. 112). Propp (2001) buscou estudar as raízes históricas dos contos na década de 1920, na Rússia, e afirma que, antes de serem contadas publicamente, as narrativas descreviam os ritos de passagem de tribos primitivas. Eram uma espécie de segredo entre iniciador e iniciados em cada ritual sagrado, que descrevia o que acontecia durante o processo.

Mendes (2000) destaca que os ritos de iniciação sexual podem ter baseado os contos das crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos. Já os rituais que envolviam as representações da vida após a morte inspiraram os enredos em que se destacam as donzelas raptadas pelo dragão, os nascimentos e renascimentos milagrosos, as viagens no dorso de uma águia ou de um cavalo.

Os praticantes desses rituais não tinham referências científicas para explicar tudo que era importante na vida das pessoas, fenômenos naturais ou acontecimentos históricos. Assim, utilizavam mitos para explicar, entreter e educar. Nas palavras de Mendes (2000): “Os mitos eram tão importantes para os membros das comunidades primitivas quanto as religiões atuais são para os seus seguidores, pois eram a explicação para a vida, a individual e a social, a passada, a presente e a futura” (Mendes, 2000, p. 24).

Depois de algum tempo, os mitos passaram a ser narrados em ambientes comuns, lares ou praças públicas, sem nenhuma identificação com os rituais sagrados, tornando-se simples histórias de entretenimento e, aos poucos, perdendo o seu significado inicial, nas sociedades que foram, progressivamente, privilegiando a razão. Ao serem desvinculadas dos ritos, passaram a receber influência da sociedade que os narrava: “analisando hoje um mito, é possível entender a realidade social de um povo, sua economia, seu sistema político, seus costumes e suas crenças” (Mendes, 2000, p. 24).

Inicialmente, as histórias foram transmitidas de maneira oral entre os moradores, passando entre gerações. Suas narrativas eram um “resumo da história profana e religiosa e da poesia épica dos povos” (Sosa, 1978, p. 113). Assim, ensinamentos religiosos e sobre a vida em geral transformaram-se em fábulas, parábolas, apólogos e contos (objeto deste estudo). Sobre os contos populares, Sosa traz a seguinte conceituação:

[...] tradução de fatos ou invenções geralmente da imaginação de seu criador, mas recolhidos da experiência popular, inspirados em sucessos reais, por vezes na História, em que esse sentido fatalista e inexorável da lenda já não pressiona o desenvolvimento do conhecimento que se transmite (Sosa, 1978, p. 112).

Verifica-se, portanto, que os contos folclóricos antigos sofreram inspiração “dos mitos, das literaturas das classes dominantes, de tradições populares, etc.” (Richter e Merkel, 2013, p. 117), apresentando uma forte conexão com a situação social e a condição servil, que encontravam nas narrativas uma forma de vencer os opressores, fosse pela inteligência, coragem ou ajuda mágica. “Os camponeses obtinham alguma satisfação logrando, em suas fantasias, os ricos e os poderosos, como tentavam logr -los no cotidiano, fosse atr v s de a c es judiciais, ou deixando de pagar os tributos senhoriais ou, ainda, roubando caça” (Darnton, 1986, p. 85).

Tais histórias foram difundidas por religiosos quando passavam por diferentes povoados. Assim, espalharam-se pelos continentes, ganhando algumas características culturais locais, mas sem mudanças muito significativas em seus enredos, considerando o longo tempo que sobreviveram. Essa preserva o deve-se, em grande parte, pela narra o de conhecimentos populares e experiências de vida e pelo uso de linguagem simbólica que envolve o leitor, de maneira que ele extrai sua própria verdade e ressignifica suas próprias experiências de vida. Darnton (1986) cita uma pesquisa feita por folcloristas franceses, cuja análise mostrou que, embora houvesse a preocupa o em adaptar o tema ao ouvinte, considerando o tempo e o lugar da narra o, as histórias foram documentadas praticamente de maneira idêntica, sobrevivendo às gera es, mesmo quando a alfabetiza o ainda não tinha alcançado o campo, berço da tradi o oral, e com quase nenhuma interferência da imprensa escrita até o século XIX. A semelhança existia mesmo com registros feitos em aldeias remotas e distantes. Mesmo que mudassem alguns detalhes, o eixo principal da história permanecia intacto. Dessa forma, os historiadores puderam colher dados da forma de viver da sociedade, de acordo com os elementos narrados. Coelho relaciona isso às características do gênero narrativo, ressaltando:

Em sua forma original, o *conto* registra um momento significativo na vida da(s) personagem(ns). A visão de mundo ali presente corresponde a um fragmento de vida que permite ao leitor intuir (ou entrever) o *todo* ao qual aquele fragmento pertence. A essa inten o de revelar *apenas uma parte* do todo, corresponde a estrutura mais simples do gênero narrativo: há uma unidade dramática, um motivo central, um conflito, uma situa o, um acontecimento... desenvolvido atr v s de situa es breves, rigorosamente dependentes daquele motivo. Tudo no conto   *condensado*: a efabula o se desenvolve em torno de uma única a o ou situa o; a caracteriza o das personagens do espaço   breve; A dura o temporal   curta. Daí sua pequena extensão material (geralmente, um conto se estrutura em poucas páginas) (Coelho, 2000, p. 71-72).

Propp (2001) também relaciona os contos com vivências comuns do ser humano e sua desafiadora busca pela autorrealiza o nos vários  mbitos da vida. Khéde (1990, p. 17)

acrescenta que eles “atualizam ou reinterpretam, em suas variantes, questões universais como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia”.

Contos são, portanto, uma forma de ligação que permite estudar as civilizações mais antigas que tinham pouco ou nenhum material documentado. Além disso, são criações populares e constituem um dos principais gêneros da literatura. Diante disso, Ramos e Panozzo (2015, p. 22) elucidam a importância da literatura por ser “fator indispensável de humanização, pois permite que os sentimentos passem de simples emoção para uma forma mais concreta, ou seja, tornem-se conscientes, uma vez que são experienciados pelo leitor [...]”, já que, quando o escritor documenta suas emoções, torna-se consciente de suas vivências. Essas são passíveis de serem transmitidas e, quando lidas, sejam aprendidas e vivenciadas pelo ouvinte.

Sendo assim, os primeiros contos serviam “[...] não apenas pelo prazer e diversão que proporcionavam, ao gozo estético, mas também à transmissão de determinados conhecimentos e lições práticas de vida” (Sosa, 1978, p. 114).

Se, inicialmente, limitavam-se à oralidade, aos poucos, os acontecimentos e as anedotas foram ganhando as páginas. Os narradores, que faziam parte das classes mais pobres e viviam no anonimato, emprestaram suas vozes e suas histórias aos poetas. Esses passaram a “[...] dirigir os acontecimentos, segundo interesses particulares ou coletivos” (Sosa, 1978, p. 114). Entre esses poetas, destaca-se Charles Perrault.

2.2 PERRAULT – VIDA E OBRA

Charles Perrault faz parte dos escritores que se interessaram pela cultura popular, sendo um dos autores pioneiros a promover o encontro entre essas tradições e a cultura erudita, embora o popular fosse menosprezado pelo ideal estético que o caracterizava.

Nascido em Paris, em 12 de janeiro de 1628, em um país onde reinava a monarquia, na transição do feudalismo para o capitalismo, Perrault pertencia a uma sociedade totalmente católica e em grande parte moradora da área rural. Caçula de cinco irmãos de uma família burguesa bem situada, começou a frequentar o colégio religioso aos oito ou nove anos e, apesar das dificuldades em se alfabetizar em latim, logo tornou-se um dos melhores alunos, momento em que começa a escrever seus primeiros versos.

Já no curso de filosofia, desentendeu-se com um professor, abandonou o colégio, mas concluiu sua formação de maneira autodidata, na companhia do colega Beaurain. Nesse período, leem muitas versões integrais de obras, que na escola eram ofertadas em fragmentos

previamente escolhidos. Assim, auxiliados pelos dois irmãos mais velhos de Charles, traduzem, de forma paródica, o “mais célebre livro da *Eneida*, o livro VI, narrando de modo cômico a descida de Eneias aos Infernos” (Benedetti, 2012, p. 7), apresentando um enredo de zombarias e obscenidades frente ao estilo nobre da obra matriz. Dessa forma, dessacralizou a mitologia antiga, seus deuses e seus heróis e deu seus primeiros sinais de crítica à Antiguidade clássica. Anos mais tarde, sob o nome de Perrault, a tradução é publicada, dando origem à sua carreira literária.

Com a morte do pai, o irmão mais velho de Charles reúne o patrimônio da família e compra o cargo de coletor de finanças, nomeando o irmão caçula assessor. Tratava-se de um cargo que dava a Charles, como única obrigação, receber o pagamento, o que lhe garantiu tempo suficiente para se dedicar à leitura e escrita de poemas. Tal cargo também assegurava a presença de toda a família nos círculos literários.

Charles manteve-se nesse cargo por dez anos quando, em 1664, o irmão mais velho usou indevidamente o dinheiro público para resolver suas dificuldades financeiras. Mesmo com a intervenção de Colbert, ministro de estado e da economia do rei, e as tentativas de Charles defendê-lo, perdeu o cargo. Nessa época, Charles passou a ocupar o cargo de primeiro assessor do ministro, compensando as perdas financeiras familiares com o seu ganho, que passou a ser maior. Exerceu muitas funções importantes e prestigiosas durante o reinado de Luís XIV, entre elas poeta, advogado e escritor, conforme aponta Benedetti (2012):

No fim da década de 1660, Charles Perrault era um homem influente. Tinha papel essencial na política das artes e ciências da época. Luís XIV procurava afirmar o poderio da monarquia absoluta e a grandeza de seu reino. Era uma grande empreitada coletiva, e Perrault um dos que cuidavam dela com mais zelo (Benedetti, 2012, p. 8).

Ao integrar a Academia Francesa de Letras, em 1671, modernizou e fixou a ortografia francesa, libertando-a do arcaísmo e do domínio do latim. Tal decisão visava incentivar o esplendor da monarquia, o que colaborou com sua nomeação de diretor da Academia, em 1681.

No ano seguinte, desentendeu-se com o ministro das Finanças de Luís XIV, afastando-se de seu cargo e dedicando-se à escrita. Escreveu, então, em 1687, *O século de Luís, o Grande*, poema que glorificava o rei e afirmava a superioridade dos “modernos”, desmistificando os “antigos”. Nesse poema, Perrault afirmou que o século de Luís, o Grande, é superior ao século de Augusto, apontando os defeitos dos antigos e as virtudes dos modernos. Quando lido perante à Academia, desencadeou a “Querela dos Antigos e dos

Modernos”, uma disputa entre intelectuais que ultrapassou os muros da Academia. De um lado, os que defendiam a supremacia da Antiguidade Greco Romana sobre qualquer produção francesa, comandados por Racine e Boileau. Do outro, liderados por Perrault, os Modernos, que acreditavam na qualidade das produções artísticas e científicas francesas. Entre suas lutas estava o fim da alfabetização em latim, o que resultou, em pouco tempo, que clássicos escritos em latim fossem substituídos por adaptações modernas das lendas, fábulas e narrativas folclóricas francesas.

Escreveu, então, de 1688 a 1697, quatro volumes denominados *Parallèle des Anciens et Modernes – Paralelo entre antigos e modernos*, argumentando sobre as ciências, as artes e os valores cristãos, em oposição à mitologia pagã, divulgando para o público leigo questões referentes à querela, antes restritas aos estudiosos. Buscava a variedade e a liberdade que não eram encontradas nas obras clássicas, e principalmente no terceiro volume, em 1692, fez referência aos *Contos de Pele de Asno*, destacando “sua moral mais elevada que a moral pagã” (Mendes, 2000, p. 72). Cabe salientar que o rei era católico, e essa foi apenas mais uma das muitas formas que o autor encontrou de continuar com sua visibilidade diante da nobreza. A rivalidade, apesar de durar mais de dez anos, terminou sem que houvesse um vencedor, com Racine, Boileau e Perrault se reconciliando publicamente durante sessão da Academia Francesa de Letras. Mesmo assim, Perrault publica o quarto volume do *Paralelo*, em 1697, quase junto com *Contos de Mamãe Gansa*, que será melhor abordado nos próximos parágrafos, e, em 1700, Boileau lhe dirige uma carta “onde ele admite que o século XVII é superior, não a todos os séculos passados, mas a cada um em particular, e mesmo ao de Augusto” (Mendes, 2000, p. 72).

Perrault casou tarde e ficou viúvo aos 50 anos, após sua esposa contrair varíola. Teve quatro filhos durante os seis anos em que foi casado: três meninos e uma menina. Há poucas informações sobre a menina, pois apenas os meninos são citados nas memórias do poeta, e dela não se sabe o nome, nem se encontraram documentos ou registro de batismo. Segundo a sobrinha do autor, a menina seria a mais velha e estaria com cinco anos quando perdeu a mãe. Já o caçula Pierre Darmancour estaria com três meses. Essa mesma sobrinha destaca o amor e dedicação do tio pelos filhos, sempre preocupado com a educação deles.

Ocupando papel de chefe de família, publica em 11 de janeiro de 1697 uma coletânea de contos que agradavam aos filhos quando crianças: *Histories ou Contes du temps passé*, cuja capa apresentava uma ama a fiar na roca, contando histórias para três crianças maravilhadas, que pareciam pertencer a famílias mais abastadas. Em segundo plano, lia-se

Contes de ma Mère l'Oye, que na tradução significa *Contos de Mamãe Gansa*, que mais tarde passou a ser o título. Coelho justifica a escolha da capa:

A Mãe Gansa era uma personagem dos velhos contos populares, que contava histórias para seus filhotes fascinados. Porém, a ilustração da capa do livro *Contos de Mãe Gansa* mostra uma *velha fiandeira*, tal como apareceu na tradução que chegou ao Brasil, em 1915. Essa substituição da *gansa* pela *fiandeira* teria resultado por analogia ao costume popular europeu de as mulheres contarem histórias enquanto fiavam, durante os longos serões ou dias de inverno, figura que, por sua vez, teria raízes nas Parcas da mitologia pagã, as deusas encarregadas de tecer a vida dos homens (Coelho, 2012, p. 84).

Foi dedicada à sobrinha de Luís XIV, Mademoiselle de Chartres, como mostra o manuscrito⁴ datado de 1695. A dedicatória tinha o intuito de garantir ao escritor a possível proteção de alguém pertencente à corte.

Há, entretanto, uma série de dúvidas que intrigam os pesquisadores sobre o real autor da obra, pois Charles Perrault assinou os três contos em verso, publicados entre 1691 e 1695, mas não colocou seu nome na capa ou contracapa de nenhuma das primeiras edições. Cabe acrescentar aqui, que nesta época, era comum o nome do autor não aparecer na capa, mas sim assinando o prefácio. Algumas pessoas atribuem a escrita a Pierre, filho de Charles, já que a dedicatória citada acima, escrita dois anos antes da publicação do livro, foi assinada por P. d'Armancourt (Pierre Perrault d'Armancour), na época com dezenove anos. Foi Pierre também quem requereu o direito de impressão, junto ao Rei (toda a obra deveria passar pelo crivo do Rei antes de ser impressa e se tornar pública). Além disso, em 1696, a revista *Le Mercure Galant*, publicou a história “A Bela Adormecida no Bosque” e, alguns meses depois, publica o comentário de que seu autor é “filho de um mestre”. Outro dado a favor de Pierre é que a sobrinha de Charles Perrault, Mlle. Lhéritier, enviou um de seus contos à Mlle. Perrault, filha não mencionada do autor, conforme afirma Mendes:

Nesse mesmo ano Mlle Lhéritier, sobrinha do poeta, dedica um de seus contos de *obras mistas* a Mlle Perrault, pedindo-lhe que o apresente a seu irmão, para que ele o inclua entre os “*contes naïfs*” da coletânea que está preparando. Ainda nesse ano, surge a quarta edição dos *Contos em verso*, em cujo prefácio Charles Perrault insinua a pretensão de continuar publicando contos de origem popular. Chega mesmo a anunciar o conteúdo de um dos que apareceriam depois na coletânea. Esse anúncio, no mesmo ano da elaboração do manuscrito, denuncia claramente o envolvimento do pai na tarefa a que se dedicava o jovem Pierre: dar forma literária aos contos que ele ouvia das amas ou dos próprios familiares. E o fato de Perrault ter dado a três desses contos a forma literária em versos, que era sua especialidade,

⁴ O manuscrito escrito em 1695, encontrado apenas em 1953, quando foi a leilão e a França o perdeu. Está agora em Nova York e possui cinco contos. Já o livro reúne oito contos populares, resultantes da pesquisa de Perrault.

comprova seu interesse e simpatia por essas histórias do povo (Mendes, 2000, p. 77-78).

Lajolo e Zilberman acreditam que Charles não assumiu a autoria por outra razão, que demonstra a dificuldade de legitimação do gênero desde a inauguração da literatura infantil: “Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 15). Nesse mesmo ano, o poeta publicou seus contos em verso, deixando clara, no prefácio, sua pretensão de continuar publicando histórias de origem popular.

Contos de Mamãe Gansa reúne narrativas com “linguagem clara, desembaraçada, direta, sabiamente ingênua que agradava plenamente às crianças e aos adultos” (Coelho, 1982, p. 238). Benedetti (2012, p. 10-11) acrescenta: “grande clareza dos enunciados, estilo elegante, redação muito bem-cuidada. O autor, portanto, busca atingir a arte por meio da simplicidade”.

Os oito contos publicados na coletânea de Perrault são: “A Bela Adormecida no Bosque” (“La Belle au Bois Dormant”), “Chapeuzinho Vermelho” (“Le Petit Chaperon Rouge”), “O Barba Azul” (“La Barbe-Bleue”), “O Gato de Botas” (“Le Maître Chat” ou “Le Chat Botté”), “As fadas” (“Les Fées”), “A Gata Borracheira” ou “Cinderela” (“Cendrillon” ou “La Petite Pantoufle de verre”), “Henrique, o topetudo” (“Riquet à la Houppe”), “O Pequeno Polegar” (“Le Petit Poucet”). Posteriormente, adicionou mais três títulos: “A Pele de Asno”; “Os desejos ridículos” e “Grisélidis”.

O livro passou a ser apreciado em outros países. Na Holanda, surgiu primeiro sem nome de autor e, posteriormente, em 1707, publicado com o título *Contes de Monsier Perrault avec moralités*. Da forma como foi publicado, permitia entender que a autoria poderia ser tanto do pai, como do filho. Uma possível explicação é que quando Charles Perrault permitiu que Pierre assinasse a dedicatória, tentou deixar subentendido que a obra era da autoria de seu filho. Essa seria uma tentativa de escapar das críticas de seus opositores, que defendiam a antiguidade em meio à querela. Entretanto, os dados são inconclusivos, mas algumas pesquisas apontam que pode ter acontecido uma colaboração entre os dois, em que o filho, Pierre, colocou no papel histórias colhidas de algumas amas, e o pai teria escrito as morais dos finais de cada conto. Quanto às morais em verso, não restam dúvidas que sejam de autoria de Charles. Benedetti (2012, p. 11) afirma que:

[...] hoje é próprio falar em “contos de Perrault”, ou seja, naqueles contos que todos conheciam, que ele não inventou, mas fixou por escrito, contos que passaram a ser lidos naquela dada forma. Logo, não há “contos de Perrault” como histórias propriamente inventadas por ele. Mas pode-se, sim, falar em *morais* de Perrault, que

são de sua criação e acompanha os contos em prosa. Esses textos despertam interesse à parte (Benedetti, 2012, p. 11).

Um fato que pode explicar a falta de empenho entre os críticos da época em esclarecer a real autoria é que, três meses após o lançamento da obra, Pierre envolveu-se em um acidente fatal durante uma luta de espadas que resultou na morte de um companheiro. Charles foi processado como responsável pelo incidente e obrigado a pagar indenização. Em pouco tempo, Pierre é enviado ao exército, onde morre três anos depois. Charles, abalado, não se esforça para esclarecer a real autoria e os comentaristas da época, em respeito, não discutem o assunto. Tal fato também corroborou para que Charles, que foi referido por sua dedicada e carinhosa missão de educar os filhos, deixasse de adaptar contos populares e retomasse o gênero poético apreciado pela corte. Esse abandono da categoria por Charles dá ainda mais sentido à teoria de que os dois teriam se empenhado juntos no projeto, pois sem o laço familiar, o trabalho perdeu o sentido.

A conclusão de alguns estudiosos do tema é que, enquanto o filho escrevia os contos como exercício, o pai, entusiasmado pela ideia de publicá-los, dá sua contribuição aprimorando as formas literárias do texto e, inclusive, ilustra a obra, mostrando o seu envolvimento e a parceria dos dois.

O poeta morreu em 1703, deixando um legado de contos apreciados por adultos e crianças, “pela primeira vez publicados por um editor de prestígio, e numa linguagem simples, como a dos narradores populares, e poética, como a de um mestre da literatura” (Mendes, 2000, p. 81).

Após muitas edições, a coletânea foi sofrendo alterações, entre elas, a retirada da dedicatória assinada por Pierre. Com a morte do poeta, o nome do filho foi esquecido e a obra passou a ser publicada somente com o nome do pai. A discussão só foi retomada com a chegada do Romantismo, já que a obra ganhou evidência por Charles Perrault ser considerado exemplo por sua luta contra valores clássicos e em defesa do nacionalismo.

A origem dos contos utilizados pelo autor pertencia ao folclore popular e, por isso, não tinham data. Pôde elucidar que eram

escritas em prosa desataviada, em vez de serem metrificadas naqueles monótonos alexandrinos que eram tão considerados a única forma reconhecida de expressão. Entretanto, os *Contos da Mamãe Gansa* conferiram imortalidade a Perrault justamente porque ultrapassaram os padrões literários vigentes na época, mantendo a pureza e a ingenuidade das fontes populares, num estilo fluente espontâneo característico da linguagem do povo (Pondé, 1985, p. 100).

Destacam-se seus elementos que não se modificaram ao longo dos anos, chegando até os dias atuais com as mesmas características, mas com vestuário, costumes e conceitos que denunciam que suas narrativas pertenciam ao século XVII. A autora ainda salienta que “este acadêmico cortesão do Rei Sol soube equilibrar o encanto das narrativas populares com os valores burgueses do período” (Pondé, 1985, p. 100), garantindo tamanho apreço entre todos, especialmente entre as crianças, trazendo a imortalidade a seus contos. Coelho reitera: “Com a publicação dos *Contos de Mãe Gansa* nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como clássica” (Coelho, 2012, p. 83). Tal consideração transformou as ciências eruditas e conferiu a Charles o título de Pai da Literatura Infantil.

2.3 A EMERGÊNCIA DA LITERATURA INFANTIL

Se conceituar literatura já é uma atividade complexa, definir literatura infantil também é quase impossível. Nas palavras de Coelho (2000, p. 27), “a literatura infantil é, antes de tudo, literatura”. A grande diferença é que o receptor, a criança, tem interesses e necessidades próprias. Para isso, há uma escrita dedicada a atender essas singularidades. Mas esse olhar dedicado ao sujeito criança, nem sempre existiu. Ele foi transformando a percepção de infância ao lado das transformações da sociedade.

Existe uma confusão entre a origem da literatura infantil e dos contos, já que ambos vêm do folclore, da tradição oral. “É difícil demarcar a transição: a partir do século XVII começa a operar o amálgama entre as superstições populares e a literatura para crianças, entre o saber popular e a lúdica infantil” (Pondé, 1985, p. 135).

As diversas publicações de Perrault ganharam muito prestígio nos salões literários⁵, o que garantiu o reconhecimento do valor do seu trabalho por muitas pessoas. Sua ideologia em meio à querela tinha a crença de que a ascensão de novos gêneros literários estaria atrelada à Modernidade. Na oposição, os líderes dos Antigos, defendendo os clássicos já renomados e a poesia, temiam a decadência de sua civilização ao perceber a democratização do acesso e da crítica às obras, pelo público menos especializado, o que poderia colocar em dúvida a divisão hierárquica então consolidada na França. Ao escrever *Contos de Mamãe Gansa*, o autor buscou dois objetivos: dirigir-se a um público específico, a criança, e transmitir a ideologia familista burguesa como código moral, instruindo e divertindo concomitantemente.

⁵ Salões literários eram espaços de debates intelectuais que reuniam homens e mulheres eruditos e apreciadores da arte e da cultura, onde se discutiam textos poéticos e literários, política, belas artes, filosofia ou qualquer assunto. Exigia-se elegância, boa aparência e sagacidade dos participantes.

Entretanto, a coletânea surge muito antes da “literatura infantil” ser considerada um gênero e traz um paradoxo que intriga pesquisadores: em uma época em que as escolas eram destinadas a homens nobres e burgueses, em que eram todas religiosas, quando o latim era o idioma usado para a alfabetização, comunicação oral e escrita, um homem, fruto dessa escolarização, aos 69 anos, descobre que, muito além da literatura romana a que eram obrigadas a estudar, as crianças gostavam mais das histórias ouvidas pelas mulheres de sua família e cuidadoras. Lajolo e Zilberman salientam a importância do trabalho do autor:

Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil, cujo impulso inicial determina, retroativamente, a incorporação dos textos citados de La Fontaine e Fénelon. Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literalizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 16).

Percebendo que grande parte das histórias apreciadas pelas crianças tem origem popular e era destinada a adultos, Coelho (2000) analisa a relação de proximidade entre os dois grupos etários, afirmando que ela acontece porque a mentalidade popular e a infantil identificam-se por considerarem muito mais a si próprias do que o mundo que as rodeia, estabelecendo relação com os outros através da sensibilidade, dos sentidos e das emoções.

Diante disso, os autores, pertencentes às classes sociais mais altas, aproveitaram para transformar a literatura oral, que acontecia de maneira espontânea, entre as camadas mais humildes da sociedade, em uma maneira de formar as futuras elites culturais, com textos pedagógicos e morais, fazendo com que “os livros destinados às crianças fossem uma necessidade decorrente da conjuntura econômico-social” (Pondé, 1985, p. 93).

No século XVIII, a industrialização revolucionou diferentes setores econômicos, sociais, ideológicos e políticos. A tecnologia chegou às fábricas, que atraíram pessoas que almejavam melhores oportunidades, em especial, as que moravam nas áreas rurais. Com tantas pessoas mudando-se para as cidades, a mão de obra tornou-se abundante, o que trouxe o desemprego. Assim, o feudalismo entra em decadência.

As margens das cidades passaram a ser ocupadas pelo proletariado, enquanto nos centros urbanos, a burguesia “financia, com os capitais excedentes da exploração das riquezas minerais das colônias americanas ou do comércio marítimo, as novas plantas industriais que se instalam e a tecnologia necessária a seu florescimento” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 16), consolidando-se como classe social e reivindicando poder político, de maneira quase sempre pacífica, estimulando quem trabalha em seu favor a atingir suas metas.

Deve-se lembrar que a escrita folclórica foi mal vista em sua época, considerada inferior pelo seu valor estético. Além disso, o século XVIII era caracterizado pelo racionalismo dominante, o que se contrapunha aos enredos e personagens dos contos de fadas. Pondé (1985) destaca que isso não impediu que muitas pessoas ainda continuassem a prestigiar esse gênero literário, sendo que aquelas pertencentes às camadas mais altas da sociedade francesa recebiam “uma produção de livros ilustrados mais cuidada e mais cara” (Pondé, 1985, p. 97).

Outro motivo para esse menosprezo tem relação com a forma como a criança era vista, bem como as instituições ligadas a ela, que se modificaram de acordo com o momento vivido pela sociedade. Darnton (1986) relata que as famílias camponesas que viviam na França, no século XVIII, passavam por uma situação econômica extremamente difícil. Além da pouca quantidade de terra que era permitida, parte do cultivo da terra era subtraído pelos “tributos senhoriais, dízimos, arrendamentos de terrenos, impostos” (Darnton, 1986, p. 42). Em geral, as pessoas casavam tarde, só depois de ter sua própria moradia, e tinham poucos filhos. Mesmo assim, a morte era constante, especialmente entre bebês e crianças. Em função da pobreza, os membros das famílias dormiam todos juntos nas poucas camas existentes, junto aos muitos animais de estimação que ajudavam a manter todos aquecidos.

Assim, as crianças se tornavam observadoras participantes das atividades sexuais de seus pais. Ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da Juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência (Darnton, 1986, p. 42).

Durante a abolição do sistema feudal, o Estado encontra na família seu baluarte, incentivando e favorecendo sua ideologia unicelular. Zilberman justifica a produção dos primeiros livros infantis somente no final do século XVII e durante o século XVIII, já que “antes disso, não se escrevia para elas, porque não existia a ‘infância’” (Zilberman, 2012, p. 6). Assim, a ascensão da ideologia burguesa, com uma nova noção de família, corrobora a emergência da literatura infantil:

a distinção entre o setor privado e o público, entre o mundo dos negócios e a família, provocando, como consequência, uma compartimentação da existência. Opondo casa e trabalho, separando a empresa infância da idade adulta, passa-se então a relegar àquela a condição de etapa preparatória para os compromissos futuros (Pondé, 1985, p. 92).

A partir do século XVIII, na transição do período Clássico para o Romântico, os contos maravilhosos continuam a ser partilhados por adultos e crianças por toda a Europa e Américas, buscando o conhecimento almejado na nova sociedade que se instalava. Nela, “o indivíduo começa a ser valorizado pelo que ele *é*, *sabe* ou *faz*, e não mais pela *classe social* a que pertence” (Coelho, 2000, p. 118). Nesse novo modelo burguês de família, o núcleo unicelular estimula o afeto e a união entre seus membros. Há então a valorização da infância pela família, recebendo maior atenção dos educadores por ser a etapa para se adquirir hábitos e valores considerados ideais do futuro adulto. Concomitante a isso, há também o desejo de controlar o intelecto e as emoções das crianças por parte dos adultos. Para isso, a reforma da educação e o uso de livros tornam-se fundamentais. Assim, surgem os primeiros textos dedicados às crianças “escritos por pedagogos e professoras, com marcante intuito educativo” (Zilberman, 2012, p. 6). Essa relação causa a desvalorização do gênero literário, que passa a ideia de que a literatura infantil é subjugada à escola.

Esse menosprezo aconteceu até muito pouco tempo, já que a literatura infantil era “encarada pela crítica como um gênero secundário, e pelo adulto como algo *pueril* (nivelada ao brinquedo) ou *útil* (nivelada à aprendizagem ou meio para manter a criança entretida e quieta)” (Coelho, 2000, p. 30), já que não é aceita como arte, por ter uma finalidade pragmática; e a presença do objetivo didático faz com que ela participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança” (Zilberman, 2012, p. 7).

Nesse novo jeito burguês de significar as relações interpessoais, o eixo familiar passa a organizar-se em torno da criança, considerando os aspectos que caracterizam e diferenciam essa etapa do desenvolvimento, buscando seu crescimento saudável e maduro, fugindo à mortalidade precoce⁶ e valorizando o indivíduo culto, que tem o conhecimento das coisas. Surgem leis que buscam o acesso de todos à escola e, conseqüentemente, sua alfabetização. Já que a literatura dedicada à infância e juventude era inexistente, durante os séculos XVIII e XIX, há a divulgação de adaptações que agradavam adultos e crianças, incluindo, entre elas, as coletâneas de Perrault. Essa relação com a escola justifica o caráter pedagógico de que a literatura se reveste.

Pode-se perceber, então, que a literatura infantil ganha prestígio ao mesmo tempo que se vê a real contribuição que ela tem para seu público. Pondé (1985) destaca que os séculos XVIII e XX foram decisivos na história desse gênero. No primeiro, como já citado, em que há

⁶ O interesse pela diminuição da mortalidade infantil ia muito além do bem-estar familiar. As perdas aconteciam especialmente por falta de cuidado e atenção principalmente nas camadas mais pobres da sociedade. Convenientemente, manter a vida desses indivíduos propiciou maior disponibilidade de mão de obra barata para as indústrias (Zilberman, 2012).

a compartimentação de vários setores, a infância aparece como instituição econômica e social e, por consequência, ganha destaque pedagógico e cultural. “Devido às transformações políticas, econômicas e sociais ocorridas neste período, na Europa, a burguesia toma o poder e preocupa-se em consolidá-lo” (PONDÉ, 1985, p. 136), por isso, a preocupação era oferecer leituras educativas aos herdeiros da burguesia que ascendia, que formaria a elite dominante. Em razão dessa relação entre a literatura infantil e a escola, afirma-se que o gênero pode ser considerado como objeto estético e pedagógico. É estético por estimular a imaginação e a criatividade, e pedagógico por seu caráter formador.

A literatura infantil, por sua vez, é outro dos instrumentos que têm servido à multiplicação da norma em vigor. Transmitindo, em geral, um ensinamento conforme a visão adulta do mundo, ela se compromete com padrões que estão em desacordo com os interesses do jovem. Contudo, pode substituir o adulto, até com maior eficiência [...]. Ocupa, pois, a lacuna surgida nas ocasiões em que os maiores não estão autorizados a interferir, o que acontece no momento em que os meninos apelam à fantasia e ao lazer (Zilberman, 2012, p. 14).

A literatura infantil une, de forma pragmática, os interesses da família e da escola, muitas vezes usando o escapismo, a doutrinação ou ambos, e acontece em textos que buscam traduzir a realidade do leitor, despertando nele aspectos afetivos e emocionais. A resistência se faz no momento que a visão do adulto se opõe à visão da criança. Todavia, é desse conflito que emergem textos mais criativos, com maior qualidade. “Ao sucesso dos contos de fadas de Perrault, somou-se o das adaptações de romances e aventuras, como os já clássicos *Robinson Crusué* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, autores que asseguraram a assiduidade de criação e consumo de obras” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 19).

É no século XIX que os Irmãos Grimm editam os contos, conquistando tamanho sucesso que seus nomes ficam ligados para sempre à literatura infantil, definindo, a partir desse momento, as preferências dos leitores:

em primeiro lugar, a predileção por histórias fantásticas, modelo adotado sucessivamente por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833), Lewis Carroll, em *Alice no país das maravilhas* (1863), Collodi, em *Pinóquio* (1883), e James Barrie, em *Peter Pan* (1911), entre os mais célebres. Ou então por histórias de aventuras, transcorridas em espaços exóticos, de preferência, e comandada por jovens audazes eis a fórmula de James Fenimore Cooper, em *Último dos Moicanos* (1826), Jules Verne, nos vários livros publicados a partir de (1863) [...]. Por último, apresentação do cotidiano da criança, evitando a recorrência a acontecimentos fantásticos e procurando apresentar a vida diária como motivadora de ação e interesse (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 19-20).

Evidencia-se, assim, a natureza dupla da literatura infantil: se, por um lado, é construída sob a ótica adulta, buscando ensinar e dominar; por outro, quando aliada aos interesses das crianças, amplia seus conhecimentos de mundo, de histórias, de sensações e de vocabulário.

Já no século XX, a produção literária aumentou, buscando estimular o prazer da leitura através da desvinculação dos padrões tradicionais, na busca por coisas novas.

O caminho para a redescoberta da literatura infantil, no século XX, foi aberto pela psicologia experimental, que, revelando a inteligência como o *elemento estruturador* do universo que cada indivíduo constrói dentro de si, chama a atenção para os diferentes *estágios de seu desenvolvimento* (da infância à adolescência) e sua importância é fundamental para a evolução e formação da personalidade do futuro adulto. [...] A partir desse conhecimento do ser humano a noção de “criança” muda e nesse sentido torna-se decisivo para a literatura infantil/juvenil adequar seu conseguir falar, com autenticidade, aos seus possíveis destinatários (Coelho, 2000, p. 30).

Diante da consciência das características de cada estágio, os autores passam a escrever buscando representar o mundo vivido pelo leitor, transcendendo suas experiências que são limitadas em virtude do modelo de escola que enclausura os instintos infantis, privando a criança do meio social, com a justificativa de manter sua inocência nata, mas com o objetivo real de propiciar uma maior dominação adulta, fundamental para manter o sistema social que sustenta essa mesma educação. “O que a ficção lhe outorga é uma visão de mundo que ocupa as lacunas resultantes de sua restrita experiência existencial, por meio de sua linguagem simbólica” (Zilberman, 2012, p. 18).

Todas essas tentativas dos autores em entrar no mundo infanto-juvenil, escrevendo com extrema simplicidade e com objetivos moralizadores, caindo na mesmice de recompensar boas ações e castigar as más, resultaram em obras artificiais e, conseqüentemente, no desinteresse do público. Sosa aponta que a escrita que chega até as crianças “tem sido, quase sempre, um resumo de contos abomináveis publicado por uma editora qualquer e que aqui nos chegava importado, composto em tipos quase microscópios para martírio da vista” (Sosa, 1978, p. 15). Ao buscar antecipar as adversidades que a criança vai enfrentar durante sua existência, ensinando-a como agir dentro dos princípios morais, cria-se uma amarração dessa artificialidade com o gênero da literatura infantil, que faz as crianças repelirem esse tipo de livro e, muitas vezes, o hábito da leitura.

Mas, por que o sucesso dos contos de Perrault se mantém perene? Deve-se lembrar que seus textos recolhidos da tradição eram, inicialmente, dedicados para adultos e usavam “fórmulas expressivas adaptadas a todas as mentalidades, isto é, universais, mesmo quando

voltadas para a formação das gerações futuras” (Sosa, 1978, p. 18). Seu método, proposital ou não, foi fundamental para se destacar na sociedade em que vivia.

Teve de assim proceder, com esses elementos e com essa espécie de ingenuidade intencional, devido às condições em que travou a batalha pela expressão em seu tempo de vida. Não foi por acaso, aqui na mesma época, La Fontaine preferiu dar voz aos animais para não sofrer toda a classe de oposição, como aconteceu com o grande Molière, contemporâneo de ambos (Sosa, 1978, p. 18).

Além disso, Zilberman (2010) pontua que tanto Perrault como Grimm utilizaram auxiliares mágicos em suas narrativas que se puseram a serviço dos heróis e que foram imprescindíveis para a vitória diante dos conflitos. Os protagonistas sempre se assemelham por sua penúria afetiva, econômica ou intelectual, causando um reconhecimento empático por parte dos leitores. Essas características devem-se ao fato de que os contos eram contados entre as camadas mais humildes da sociedade, que, embora descontentes, estavam inviabilizadas de modificar o sistema e, por isso, aguardavam ajuda de forças sobrenaturais para transformá-lo. Consciente de que faz parte do desenvolvimento das crianças sua identificação com o protagonista da história, a autora destaca que esse ser mágico pode representar o adulto, superior, onipotente, capaz de solucionar todos os conflitos de forma inquestionável, ao qual o herói submete-se, submisso e impotente.

Percebe-se, então, que são inúmeros os livros que foram considerados clássicos infantis ao longo do tempo que não foram dedicados às crianças em sua primeira escrita. Entretanto, assemelham-se porque “buscam traduzir determinados conceitos, valores ou situações procurados na leitura e mover-se com recurso a elementos que a singularizam em suas relações com a psique infantil” (Sosa, 1978, p. 34), considerando muito mais o concreto ao abstrato, propondo subsídios à imaginação e à fantasia, aspectos ainda em construção nessa fase do desenvolvimento humano.

Nenhum conhecimento que se tente inculcar na criança, de maneira abstrata, conseguirá, aliás, interessá-la, porque a faculdade de abstração é profunda, alcançada com certa dificuldade e difere muito de pessoa para pessoa. O espírito da criança precisa do drama, da movimentação das personagens, da soma das experiências populares e tudo isso dito por meio das mais elevadas formas de expressão e com inegável elevação de pensamento (Sosa, 1978, p. 19).

Perrault fez exatamente isso, traduziu os mitos e acontecimentos imaginativos da Antiguidade em contos, escritos com beleza poética, tornando tudo verossímil.

Para as crianças, o mágico ou o sobrenatural são vistos sem alarde, como elementos naturais. Diferentemente dos adultos que têm as lentes da lógica diante da ótica de tudo que veem ou leem, os pequenos consideram fantástico qualquer elemento que lhes propicie uma

nova experiência, aguce seus sentidos, toque-lhes a alma, fazendo transcender a si mesma. Por isso, os livros que conseguem instruir, educar e divertir, ao mesmo tempo, garantem muito mais sucesso do que as puramente pedagógicas, repelidas, lidas apenas sob pressão.

Os estudos focados na criança e suas necessidades ocasionaram mudanças constantes nas estruturas sociais, provocando efeitos nas obras da literatura infantil, atualizando-as para que se tornassem mais apreciadas. Porém, muitas vezes, os autores buscaram a adaptação de obras através de ajustes psicológicos vazios.

Pelo próprio sentido da evolução de sua experiência cognoscitiva, a criança precisa ir-se transcendendo a si mesma e a seus retratos anteriores, gradualmente, rumo a um progresso que nunca é final e que se caracteriza pela obstinação insatisfeita de sua busca e pela alegria de sua vitória sobre cada novo obstáculo, que é o que precisamente, mais favorece esse crescimento intelectual. Somente a literatura infantil que compreenda, intencionalmente ou não, essa luta da criança é que alcançará o êxito que pretende como instrumento de cultura, além de instrumento de diversão (Sosa, 1978, p. 30).

É necessário promover assuntos pertinentes, adaptando temas, formas, estilo, funções e formatos, a fim de diminuir a assimetria entre emissor e receptor. Foi dessa forma que a produção de livros para crianças tornou-se um dos destaques econômicos do segmento brasileiro, atraindo investimentos da indústria editorial. Cabe saber como foi sua história.

2.4 A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA

Embora o termo “infantil” traga um ar de aparente inferioridade, a literatura infantil tem ganhado progressivo espaço no mercado cultural. Esse interesse tem aumentado ao longo desses cem anos de história e, juntamente com a literatura não-infantil, acompanha os fatores históricos que atuaram na formação da sociedade e nas instituições brasileiras.

O Brasil, enquanto colônia de Portugal, não precisava de um sistema educacional. Seu principal objetivo era o cultivo e comercialização de produtos que não ofuscassem a produção e exportação portuguesa. Assim, a educação brasileira passou a ser tarefa dos religiosos, que dependiam do aval europeu. O material escrito era restrito a todos, inclusive à população branca.

A visão burguesa, de raízes europeias, durou bastante tempo. Um país colônia, com tradições próprias esquecidas ou que recebia tratamento europeu e branco, acabava por ficar atrasado na elaboração de uma literatura própria. Apenas quando a Família Real se mudou para o Brasil, houve a importação de livros, em geral contos de fadas europeus, entre eles, a

coletânea de Perrault, com o objetivo de promover o desenvolvimento econômico e social por meio de uma melhor instrução.

Buscando a desestabilização do sistema feudal, a burguesia incentivava as instituições que colaboravam com seus ideais políticos e ideológicos. A primeira dessas instituições é a família, em que se estabelece que o pai é responsável pelo sustento econômico; e a mãe, pela administração da vida familiar e doméstica. Para isso, a criança passa a ter um novo valor diante da sociedade. Com o interesse na faixa etária, a ciência cria novos ramos, aparecem os brinquedos e os livros. Sua promoção coletiva acontece ao mesmo tempo que a infância recebe atributos negativos: “fragilidade, a desproteção e a dependência” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 16).

A segunda instituição a receber interferência foi a escola. Com a ideia de despreparo dos pequenos, a escolarização passa a ser compulsória, sendo aliada da família na mediação entre a criança e a sociedade.

Entretanto, essa modernização imposta pelas camadas mais ricas da sociedade não considerou as particularidades brasileiras. Pelo contrário, envergonhavam-se e tentavam esconder essa realidade, ignorando que a sociedade não almejava tantas mudanças. Embora o século XVIII fosse marcado pela industrialização e modernização dos meios de produção, pouco material era produzido no país, e menos ainda literatura infantil.

Foi somente depois de muitos apelos nacionalistas e pedagógicos e da análise de uma escola que não podia cumprir seu papel de formar cidadãos leitores, que professores, jornalistas e intelectuais passaram a escrever para crianças. O material foi bem aceito pelos governos e pelos editores, que viram a oportunidade de expandir seus negócios, precários por natureza em consequência de um país com tantos analfabetos.

A tipografia facilitou a produção de literária, tornando-as mercadoria de consumo, o que prolifera os diferentes gêneros literários. Isso acontece também com os livros infantis, atrelados à língua escrita, que dependem “da capacidade de leitura das crianças, ou seja, supõe[m] terem estas passado pelo crivo da escola” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 17).

Becker (2001) aponta quatro fases da literatura infantil brasileira:

1. Primeira fase: entre o final do século XIX e o início do século XX, existia uma preocupação com a modernização do país. Para isso, defendia-se a valorização do nacionalismo, a começar pelas crianças, na escola. As produções que se destacaram nesse período adotaram o patriotismo como tema. Também circulavam nessa época obras europeias dedicadas para as crianças, traduzidas e adaptadas, entre elas os textos de Perrault. Entretanto, essas transposições apresentavam muitos problemas no que se referia à escrita do português

em relação à forma típica de falar e “também quanto à representação de mundo, redundando em problemas de identidade cultural” (Becker, 2001, p. 36).

2. Segunda fase: no período de 1920 a 1945, houve uma pressão de diversos grupos, reivindicando causas políticas, artísticas e intelectuais. Tal movimentação atingiu a educação, tornando evidente a realidade do analfabetismo educacional. Na tentativa da escolarização em massa, surge a Escola Nova, que, segundo Becker, tinha como objetivo:

[...] um ensino ao mesmo tempo intelectual, em que, pela observação e pelo raciocínio, fosse possível o reconhecimento dos ideais e das conquistas da humanidade, e pragmático, que preparasse o educando pelo desenvolvimento de trabalhos práticos e pela atuação em atividades desportivas (Becker, 2001, p. 37).

Com a concepção do direito da educação para todos, mesmo que fosse uma utopia muito distante da realidade que se encontrava, família e escola passaram a ser aliadas, promovendo um tipo de texto dedicado às crianças, com caráter mais pragmático, em substituição às representações artísticas. Se, de um lado, o elemento pragmático buscava doutrinar os leitores, “o livro, a serviço do conhecimento, transforma um sistema político autoritário, que a leitura revela o caráter emancipador, eventualmente revolucionário, que porventura contém” (Zilberman, 2010, p. 69).

Assim como a Europa se adaptava as necessidades impostas pela Segunda Guerra Mundial, no Brasil também surgiu a necessidade da melhor preparação dos trabalhadores. Para isso, a educação primária tornou-se obrigatória não só para crianças burguesas, mas de todos os segmentos. As crianças deixam de trabalhar nas fábricas⁷ para ocupar as escolas. As vagas são ocupadas por adultos que estavam desempregados, diminuindo potenciais criminosos, melhorando a segurança social e evitando o aviltamento salarial. Além disso, a maior parte das vagas eram oferecidas para as crianças, que representavam mão de obra mais barata, embora a produtividade fosse menor, haja vista que eram menos habilitados. Com as crianças trabalhando, os pais “passavam os dias em bares, participando de movimentos políticos ou provocando violência. Havia urgência em ocupá-los exaustivamente, assim como capacitar os operários futuros” (Zilberman, 2010, p. 31). Consequentemente, o ensino técnico passou a receber destaque e o ensino superior foi institucionalizado. Zilberman (2010) destaca que alguns escritores e intelectuais como Olavo Bilac, Coelho Neto e Monteiro Lobato incentivaram a mudança educacional. Se primeiramente apenas a elite recebia a educação e, dessa forma, alcançava os altos cargos da administração pública, os homens das letras

⁷ Com a retirada das crianças das fábricas, a renda familiar caiu, resultando no necessário aumento da produtividade do adulto.

lutavam pelo acesso de todos à escola, garantindo-lhes o sustento e a profissionalização através da circulação e comercialização de suas obras. Esse envolvimento dos intelectuais, que “não apenas escrevem desinteressadamente, mas se envolvem com a formação e solidificação do público, marca a cultura brasileira, sobretudo a urbana, nos anos da República Velha, pelo menos até a década de 20 do século XX” (Zilberman, 2010, p. 75).

3. Terceira fase: compreende as décadas de 1950 e 1960, quando, embora no início do período tenha acontecido um grande crescimento na produção industrial, no final houve o fortalecimento do Poder Executivo e a centralização da administração, momento em que a repressão e a censura estiveram muito presentes. Professores e alunos foram perseguidos, afetando a educação que passou a assumir um caráter conservador.

4. Quarta fase: transformações aceleradas marcaram as décadas de 1970 e 1980, quando a crise econômica mergulhou a sociedade na recessão. Nas escolas, as disciplinas tecnológicas substituíram as humanísticas. A reconquista das eleições diretas, com a promessa de maior liberdade de expressão, refletiu em um crescimento no número de autores e títulos dedicados ao público infanto-juvenil. O objetivo de abandonar o perfil didático-pedagógico foi se consolidando, abrindo espaço para produções inovadoras, que destacam o cotidiano, distantes de qualquer estigma antes abordado, discutindo sobre os problemas sociais atuais. Nos contos de fadas modernos, as representações femininas foram revisadas.

Na literatura infantil, destaca-se a maior disponibilidade de obras dedicadas às crianças, incorporando, em seus enredos, aspectos importantes do momento histórico vivido pela sociedade. Durante a emergência do orgulho nacionalista, as histórias tornam-se verdadeiras cartilhas que incentivam o sentimento de amor à pátria através de protagonistas crianças que vivem aventuras em paisagens tipicamente brasileiras em textos cultos, que buscam enaltecer a língua materna.

Destaca-se a criação de Monteiro Lobato, em 1921, trazendo uma linguagem que se aproximava ao tom coloquial da fala brasileira. O autor buscava equiparar o Brasil aos outros países desenvolvidos através das mudanças na mentalidade das novas gerações.

Entre 1920 e 1945, cresce a produção literária infantil, “aumentando o número de obras, o volume das edições, bem como o interesse das editoras [...]. E, se Lobato abre o período com um *best-seller* [*A Menina do Narizinho Arrebitado*], o sucesso não o abandona; nem a ele, nem ao gênero a que se consagra” (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 44).

Com os apontamentos de Becker, pode-se perceber que, com o passar do tempo, aumentaram os estudos acerca do valor da literatura como meio de estímulo ao desenvolvimento infantil. Mello e Leonhardt (2002) citam, por exemplo, a relação que se

constrói entre o adulto que narra e a criança que ouve a história, afirmando que, nesse momento, é possível à criança brincar livremente com os processos misteriosos da vida apresentados pelo mais velho através das histórias, em seu próprio pensamento, isenta de qualquer julgamento, podendo transformar o material oferecido de acordo com sua vontade. Os autores acrescentam que esse processo interior e imaginativo é essencial para outras aprendizagens. Nesse sentido, o conto de fadas é absolutamente real na medida em que fala daquilo que é especificamente humano, primitivo (Mello; Leonhardt, 2002, p. 25).

Da mesma forma, Araújo (2020) discorre sobre as experiências interiores, ocasionadas pelas histórias, e sobre a importância do gênero literário para as crianças, que passam a superar suas dificuldades e solucionar os problemas encontrados no cotidiano:

Os contos de fadas não informam sobre a realidade, mostram-nos processos interiores que ocorrem no nosso sentir e pensar. As crianças inventam, no seu cotidiano, o faz-de-conta, brincando com o imaginário e, por este motivo, elas entendem os símbolos expressos nos contos. Assim como nos contos há as fadas boas e as bruxas, as crianças também fazem essa distinção no dia a dia. Elas dividem o lado bom e o lado mau das pessoas e delas próprias (Araújo, 2020, p. 248).

Percebe-se, então, que a literatura infantil se consolidou concomitantemente à visão de criança pela sociedade, e as publicações mudaram da mesma forma que as necessidades do público infanto-juvenil também se transformaram. Além disso, a produção desses trabalhos vem de uma dicotomia entre autores e sociedade, já que “o maravilhoso se manifesta diferentemente de acordo com a época, a região, o gênero e o estilo de cada autor” (Pondé, 1985, p. 98). A obra é reflexo da contemporaneidade do escritor, e ela também é capaz de interferir na realidade dos leitores.

Em resumo, o Brasil demorou muito tempo para ter uma literatura infantil própria, alcançando sua aceitação ao incorporar aspectos da realidade nacional, como o uso do cenário rural e das crianças como protagonistas. Com frequência, adaptou clássicos, especialmente europeus, fossem eles originalmente destinados ou não ao público infantil. Com esse cenário, o conto “Chapeuzinho Vermelho” permaneceu encantando gerações dentro de casa e das escolas, de forma oral ou escrita. Entender sua estrutura e características é fundamental para compreender as mais profundas questões pedagógicas, morais e sociais que cercam a história.

2.5 “CHAPEUZINHO VERMELHO”: CONTO MARAVILHOSO

Embora a magia das fadas seja usada frequentemente como referência para a nomenclatura dos contos, obras que não contêm personagens com estas características e funções, mas que se utilizam de algum elemento ficcional, acabam por melhor se enquadrar em contos maravilhosos.

Coelho diferencia: enquanto o conto de fadas tem “raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor”, pode-se dizer que o “*conto maravilhoso* tem raízes orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/sensorial* – busca de riquezas; a conquista de poder; satisfação do corpo, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio” (Coelho, 2012, p. 85).

Pondé, por sua vez, define o maravilhoso não apenas pelo enredo da narrativa, mas pelo tipo de acontecimento:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa o curso ordinário das coisas e do homem. É o que contém “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis). Nesse sentido, é um grau exagerado ou inabitual do aspecto humano, porém preservando, ainda, algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui na frequência ou densidade com que os fatos ou objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas (Pondé, 1985, p. 161).

A professora Irlemar Chiampi, ao analisar romances hispano-americanos, corrobora o conceito: “maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*” (Chiampi, 1980, p. 48). Destacam-se, assim, os elementos cuja natureza, embora preservem algo fundamentalmente humano, são produzidos por seres “sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas)” (Chiampi, 1980, p. 49), sem explicação racional, surpreendendo quem ouve ou lê a história.

Foi essa presença de elementos mágicos que parece ter contribuído com o sucesso e a perenidade da coletânea de Charles Perrault. Mello (2002, p. 31) justifica o apreço destacando que “um aspecto que parece atrair o gosto da criança pelas histórias de Perrault é o tom humorístico com que trata os elementos mágicos que fazem parte dos contos”. Sosa (1978) corrobora a opinião, afirmando que “a presença do maravilhoso é que lhe dá caráter imaginativo, este mais do que o não realismo, não verismo” (Sosa, 1978, p. 122). Portanto,

Perrault usa o mundo mágico para representar racionalmente a realidade da sociedade francesa de sua época.

Na obra de Perrault integram-se harmoniosamente realismo e imagismo, na medida em que, ao resgatar narrativas do folclore popular, mantém o caráter de magia desses relatos, ao mesmo tempo em que suas histórias documentam a vida das classes subalternas “traduzindo verdadeiras epopeias populares” (Mello, 2002, p. 31).

Nas histórias de Perrault, o maravilhoso ocupa lugar modesto e os personagens são estereotipados: “a madrasta, o lobo e os irmãos mais velhos são sempre maus”. Existe um “confronto dualista entre bons e maus, feios e belos, fracos e fortes, como exercício de crítica à corte”, e frequentemente “as classes discriminadas se tornam superiores à nobreza pela inteligência” (Khéde, 1990, p. 18). Sosa reitera tal afirmação: “o maravilhoso ocupa lugar bem modesto na obra de Perrault; as fadas são singularmente raras em suas narrativas” e acrescenta “Perrault parece ter-se proposto algo mais do que desenvolver a imaginação, divertir a razão” (Sosa, 1978, p. 129).

Vladimir Propp (2001), em sua pesquisa, utilizou o folclore russo para esclarecer a morfologia dos contos maravilhosos em um caráter científico, afirmando que os contos de magia são monotípicos quanto à construção. Assim, divide-os em categorias, de acordo com alguma característica que apresentam, para então compreendê-los na sua totalidade. Entretanto, ressalta a dificuldade de encontrar uma descrição correta, já que ao longo do tempo, apesar de muitos estudiosos se dedicarem ao tema na tentativa de dividi-los em categorias, consideraram características isoladas, mas essas, em muitos contos, se fundem. Por fim, concluiu que todos os contos têm a mesma estrutura, mantendo a mesma sequência de ações dos personagens ou funções narrativas. Propp (2001), ao analisar a estrutura, baseia-se em cinco invariantes: o *desígnio*, nesse caso, entregar a encomenda para a avó; a *viagem*, o momento em que Chapeuzinho sai de casa; o *obstáculo*, o lobo. As duas últimas invariantes não são encontradas no conto estudado, já que, sem herói, não há *mediação* e, diante da morte da menina e sua avó, não há a *conquista do objetivo*.

Os contos franceses têm uma estrutura bastante simplificada. Por isso, não é possível encontrar todas as funções identificadas por Propp (2001), que estabelece características comuns que caracterizariam os contos maravilhosos. Entre essas similaridades, as funções dos personagens acontecem em uma mesma ordem, justificando a classificação de “Chapeuzinho Vermelho” em conto maravilhoso.

A primeira função diz que *um membro da família sai de casa* e, nesse caso, trata-se da própria protagonista. Já na segunda função *impõe-se ao herói uma proibição*, quando o autor deixa claro que “um aspecto transformado da proibição é a ordem ou proposta: levar comida ao campo”, sendo que “ao ordenar às crianças irem ao campo ou à mata, a execução desta ordem terá as mesmas consequências que a desobediência à proibição de ir à mata ou ao campo” (Propp, 2001, p. 20). No conto, a mãe de Chapeuzinho, manda a menina até a casa da avó adoentada, que ficava em outra cidade, levar “uma torta e este potezinho de manteiga” (Perrault, 2002, p. 5). Ainda nessa função, Propp destaca a imposição de uma situação de bem-estar, que contrasta com a adversidade que chegará. Na história em questão, Perrault (2002, p. 4) inicia escrevendo: “Havia, numa cidadezinha, uma menina que todos achavam muito bonita. A mãe era doida por ela e a avó ainda mais”.

A terceira subdivisão, *a proibição é transgredida*, surge quando um novo personagem, antagonista ao herói, nesse caso o lobo, *procura obter uma informação*, promovendo a função seguinte. Isso fica claro quando o lobo pergunta o motivo do passeio da menina e descobre onde a avó mora, originando a quinta função: *o antagonista recebe informações sobre a sua vítima*, já que Chapeuzinho Vermelho responde todas as questões do lobo com detalhes, informando o motivo do passeio, o que carrega na cesta e onde, precisamente, fica a casa de sua avó. É nesse momento que *o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens*, sexta função, em que o lobo sugere que ela vá por um caminho mais longo, enquanto ele usa o caminho mais curto, ao que aceita: *a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo*, sétima função.

Pode-se considerar as sétimas primeiras funções como preparatórias do conto maravilhoso e, a seguinte, aquela que dá o movimento e o sentido: *o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família*, descrita no item quatorze, como forma de assassinio. Acontece que, no conto em questão, o lobo acaba por devorar não apenas a avó, mas também a protagonista. Propp continua sua análise com outros elementos em que caberiam melhor as versões posteriores de “Chapeuzinho Vermelho”, adaptadas por autores que introduziram outros elementos ao enredo, como o caçador que, heroicamente, salva a vida das duas personagens e traz a punição do malfeitor, trigésima função proppiana. Com o surgimento do herói, que deve superar as provas para buscar o novo equilíbrio, a história recomeça.

Entretanto, na versão original, não há heróis para salvar a protagonista: a história termina tragicamente, com a morte das duas personagens e sem descrição do que aconteceu com o lobo. A ausência da punição ao malfeitor no conto original de Perrault ainda intriga

estudiosos do assunto. Dessa forma, eliminam-se as próximas funções proppianas, que dizem respeito à saga do herói (até a décima oitava, quando o antagonista é vencido). Já as outras funções fazem referência ao castigo do inimigo e ao retorno do herói e sua premiação pelo feito, seja em sua aparição ou em seu casamento e acesso ao trono.

Considerando tais características, pode-se afirmar que “Chapeuzinho Vermelho” se trata de uma narrativa maravilhosa, já que acontece em um local vago ou indeterminado, com acontecimentos sobrenaturais, cuja falta de explicação lógica não surpreende personagens nem leitores.

Para Mendes (2000, p. 94), “Chapeuzinho Vermelho” pode ser classificada como conto de advertência ou narrativa exemplar, já que “é a única das histórias escolhidas para a coletânea que não tem um final feliz, sendo a heroína vítima de um castigo sem perdão”.

Com o tempo, surgiram outros autores que, baseados no conto matriz, fizeram algumas modificações a fim de abordar problemas sociais e políticos mais atuais. São os contos contemporâneos que vamos desenvolver no próximo subcapítulo.

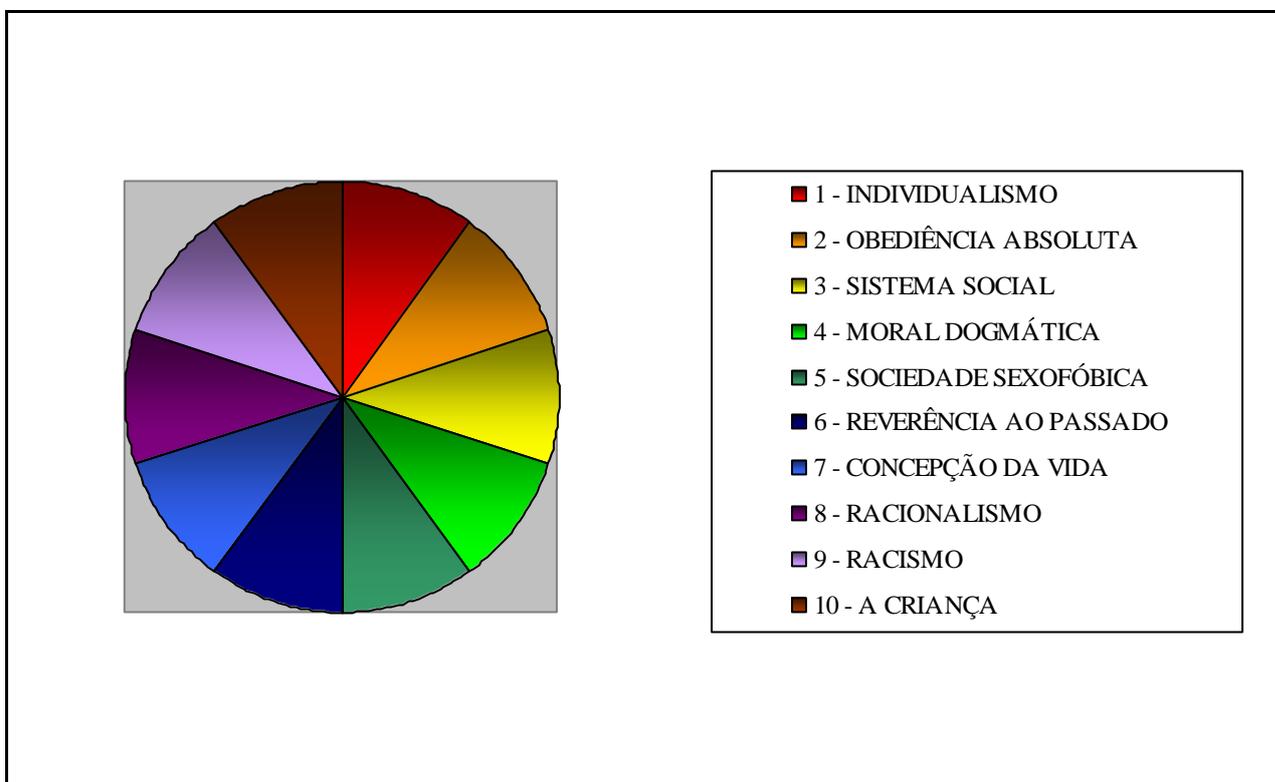
2.6 CHAPEUZINHOS COLORIDOS: CONTOS CONTEMPORÂNEOS

O mundo está sempre em constante transformação, tornando a busca pela solução dos problemas incessante. A educação, o ensino e, por sua vez, a literatura, acompanham esses debates e reflexões como forma de definir os novos princípios que nortearão a sociedade e transmiti-los a todos. Coelho (2000, p. 15) defende que “a verdadeira evolução de um povo se faz ao *nível da mente*, ao nível da consciência de mundo que cada um vai assimilando desde a infância. [...] o caminho essencial para se chegar a esse nível é a palavra. Ou melhor, é a literatura”. Dessa forma, as reformas educacionais sempre buscaram diversificar o ambiente escolar, promovendo a dualidade que propõe o acesso ao conhecimento das informações formais, necessárias ao saber, ao mesmo tempo que permitiam e estimulavam a liberdade das potencialidades individuais. Essa formação de uma nova mentalidade refletiu em mudanças significativas em todo o espaço escolar e também na literatura infantil, sobretudo a partir dos anos 1970/1980. Khéde afirma que a literatura infanto-juvenil contemporânea “realiza-se segundo as premissas básicas que nortearam seu aparecimento, porém já apresentando características novas diretamente ligadas à existência de um mercado e *bens culturais* onde o livro passou a integrar a sociedade industrial e de consumo” (Khéde, 1986, p. 5).

Para compreender as mudanças que aconteceram nas histórias infantis ao longo do tempo, destacam-se as características que nortearam as histórias tradicionais. Dessa forma,

Coelho (2000) apresenta algumas características da Literatura Infantil tradicional que podem ser observadas no gráfico que demonstra a igualdade da importância de cada item.

Figura 1 – Características da Literatura Infantil Tradicional



Fonte: Coelho (2000).

1. Individualismo: embora se visasse ao benefício coletivo, há uma valorização da competitividade e do individualismo, em que o protagonista, geralmente o herói, tinha “qualidades e virtudes consagradas pela Sociedade, como o padrão ideal a ser imitado” (Coelho, 2000, p. 20).

2. Obediência absoluta: nas histórias infantis, era comum se observar a rigidez do sistema, em que o certo e o errado, o bom e o mal, tinham limite muito bem definidos e se percebia a “obediência absoluta às autoridades detentoras do saber e do poder (Igreja, governo, patrão, pai, esposo)” (Coelho, 2000, p. 20).

3. Sistema social: em relação às classes econômicas e ao trabalho, a atribuição de valor se dava em vinculação às posses. No âmbito familiar, a autoridade é do homem, cabendo à mulher as responsabilidades do lar do comportamento dos filhos.

Nota-se que essa *superioridade do homem*, patente no plano da vida prática, corresponde à *idealização da mulher* no plano dos valores ideais conforme se vê na literatura, num prolongamento evidente da valorização da mulher, iniciada na Idade

Média, através do *código do amor cortês*. Na literatura para crianças, todas essas características aparecem de maneira evidente, quase caricata, reforçando os limites entre o que é próprio da mulher e do homem (Coelho, 2000, p. 21).

4. Moral dogmática: geralmente encontrada na moral ou no final das histórias, em que prêmio ou castigo são recebidos pelos representantes do bem ou do mal.

5. Sociedade sexofóbica: reflexo da interferência religiosa na sociedade, o sexo é visto como pecado, só devendo ser realizado dentro do casamento e com a intenção de procriar. O ato natural passa a ser considerado moral pelos preceitos da igreja. “Vigente na sociedade tradicional, patriarcal (e essencialmente machista), a interdição ao sexo acabou por se restringir apenas às mulheres, cuja virtude máxima passou a ser a castidade” (Coelho, 2000, p. 22).

6. Reverência ao passado: cultuando um modelo já reconhecido nas artes e na literatura.

7. Concepção da vida: abordando a ideia religiosa de que o momento na terra é temporário e que as ações cometidas nesse intervalo de tempo servirão como critério para o espírito ser enviado ao céu ou ao inferno.

8. Racionalismo: todo comportamento humano é explicado pela razão, e qualquer impulso natural deve ser controlado.

9. Racismo: a separação das raças era muito presente nas histórias infantis, perpetuando a escravização e suas consequências.

10. Criança: a sociedade vê a criança como um “adulto em miniatura”, que deve receber uma “educação rigidamente disciplinadora e punitiva” a fim de alcançar a maturidade rapidamente através de atitudes que imitem os adultos (Coelho, 2000, p. 23).

Ao analisar os contos de Perrault, muitas dessas características estão presentes, embora não se encontrem todas elas. No caso de “Chapeuzinho Vermelho”, destaca-se a importância da obediência absoluta, mesmo que em uma regra imposta de forma subentendida, e o impulso natural que a faz se deitar com o lobo, gesto que se sobrepõe ao racionalismo e é tragicamente punido. Entretanto, essas duas características se fundem de maneira a produzir parte do objeto desta pesquisa: a moral dogmática que reúne características sexofóbicas, em que os leitores são alertados a não agir como a protagonista, com a premissa de sofrer a mesma punição.

Com as transformações na sociedade, especialmente no que diz respeito à percepção de infância, a literatura também se modificou. Assim, surge uma nova forma de escrever, em que o protagonista e o enredo buscam por soluções coletivas aos problemas sociais. Dessa

forma, surgem os contos contemporâneos, também chamados de contos renovados, em que as figuras mágicas também são atualizadas para atender essa necessidade. Pondé pontua a importância dessas alterações:

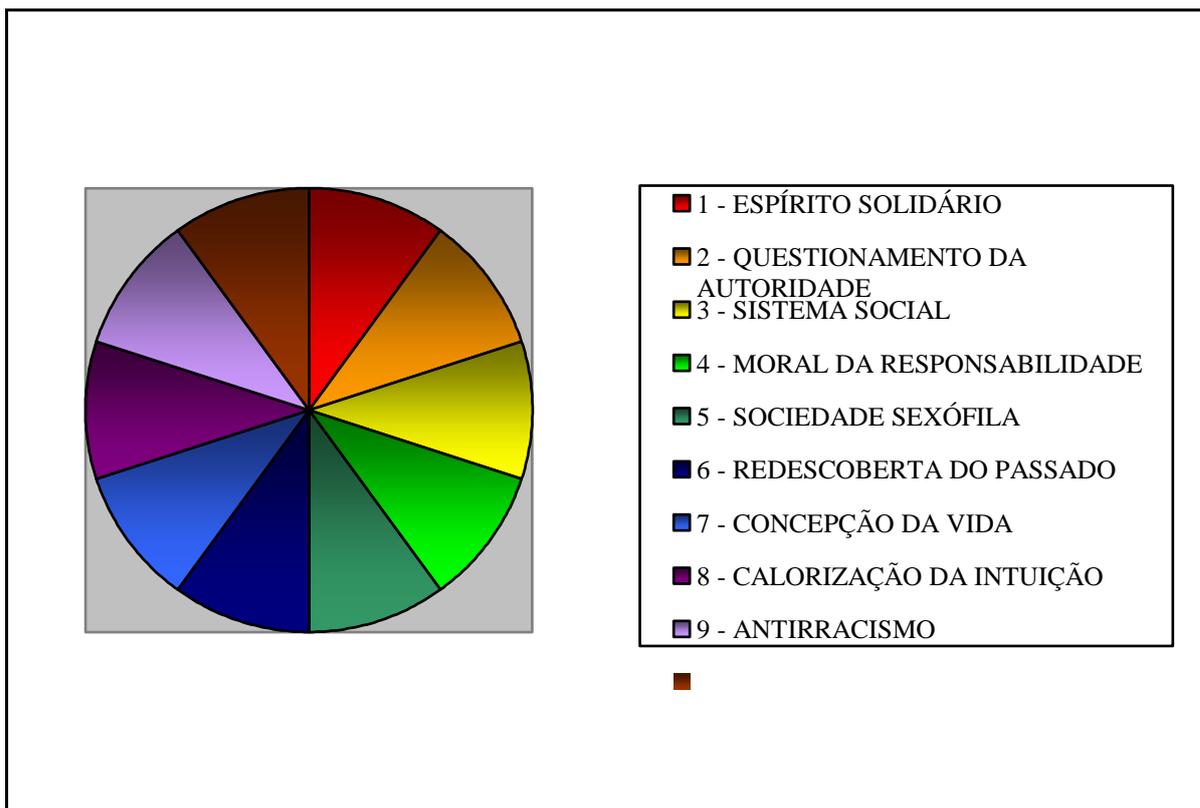
Na atualidade, os contos de fada têm assumido um papel de vanguarda para procurar romper com as soluções mágicas advindas exteriormente à ação dos personagens. Para tanto, as fadas têm recebido um tratamento realista, perdendo muitas vezes seus poderes mágicos. Passam, portanto, a ter um comportamento muito próximo da conduta dos seres humanos, sendo, por isso, desmistificadas (Pondé, 1985, p. 115).

Cabe aqui descrever as mudanças responsáveis por caracterizar um conto como contemporâneo. Pondé destaca que as “personagens passam a ter um tratamento mais realista e humanizado e as soluções dos problemas são dadas pelo próprio protagonista” (Pondé, 1985, p. 86). A autora ainda salienta a mudança na narrativa de aprendizagem feminina contemporânea:

A narrativa de aprendizagem feminina contemporânea faz uma revisão da perspectiva masculina tradicional, principalmente no desfecho, que resultava sempre no fracasso ou não integração da mulher no grupo social. Assim, o fracasso funcionava como punição às tentativas de independência. Outra diferença importante é que, enquanto o herói buscava uma filosofia de vida e uma vocação, a mulher procurava uma identidade, afirmação do Eu reprimido e, conseqüentemente, tomava consciência de que seu desejo de realização se chocava com as exigências da sociedade (Pondé, 2018, p. 50-51).

Mais uma vez, os estudos de Coelho (2000) serão utilizados para caracterizar os contos contemporâneos, com o gráfico abaixo.

Figura 2 – Características da Literatura Infantil Contemporânea



Fonte: Coelho (2000).

1. O espírito solidário: se antes o individualismo era a base, nos contos contemporâneos o trabalho em grupo de crianças é que ganha destaque.
2. Questionamento da autoridade: a diversidade de pessoas e ideias busca pela resolução dos conflitos através da conciliação das diferenças.
3. Sistema social: a busca pela igualdade tange esse aspecto, seja quando se refere a classes econômicas, ao trabalho ou à família:

Devido ao processo de libertação feminista iniciado no princípio do século e ainda em curso, passa por uma grande desestabilização de suas estruturas básicas: tendência de substituir o *núcleo familiar* (convivência íntima de avós, pais, filhos, netos, que obedecia a uma hierarquia bem nítida de poderes) pelo *casal* (no qual, os direitos e deveres do homem e da mulher tendem a se igualar) (Coelho, 2000, p. 24-25).

4. Moral da responsabilidade: empatia e responsabilidade norteiam a ação dos personagens.
5. Sociedade sexófila: a busca pelo ato sexual voltar a ser considerado um ato natural, ganha uma liberação exagerada, deformada, que vulgariza a liberação sexual, especialmente a da mulher, que transforma “o sexo, o corpo, em puro espetáculo, em performance” (Coelho, 2000, p. 25).

6. Redescoberta do passado: nesse aspecto, há a compreensão de um início, de uma origem da escrita, mas há também uma ousadia em se escrever o novo, conscientes de que haverá sempre o elo com aqueles primeiros tempos.

Dessa atitude surge, na literatura, a *intertextualidade* como processo criador, e a *redescoberta de formas literárias do passado*, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos. Ou ainda a redescoberta do folclore da literatura popular autêntica – expressão rudimentar e espontânea da interação homem/mundo, *antes do momento* em que a inteligência ordenadora, codificadora e civilizadora organizasse tudo em sistema fechado [...] (Coelho, 2000, p. 26).

Através dessa citação, pode-se compreender o momento vivido que faz despertar nos autores o interesse pelos contos passados, aventurando-se a uma nova escrita, como no caso de *Chapeuzinhos Coloridos* (2010).

7. Concepção da vida: se antes a vida era encarada como o momento de alcançar a perfeição individual do ser a fim de garantir o lugar no paraíso, agora é o momento de buscar pela própria evolução interior, e a morte faz parte da evolução, da metamorfose da vida.

8. Valorização da intuição: nos contos contemporâneos há uma valorização e estímulo ao poder da mente, transpassando os limites entre o que é real e o que é imaginário.

9. Antirracismo: as histórias valorizam as diferenças e, especialmente nas infantis, personagens de várias raças ganham destaque equivalentes e o problema do racismo é confrontado de maneira objetiva.

10. A criança: se antes se buscava instaurar os hábitos e responsabilidades adultas ainda na infância, agora há uma valorização dessa etapa, conscientes de que a criança deve desenvolver-se com liberdade, cabendo ao adulto apenas o papel de orientar para a formação plena desse potencial.

Ou seja, nos contos contemporâneos as funções dos personagens, antes individuais, cedem espaço a ações coletivas, junto a uma reflexão crítica da realidade, que denuncia problemas sociais e desmistifica a fantasia. Se os contos tradicionais estavam ligados aos comportamentos requeridos pela classe burguesa, através dos modelos de conduta, os contemporâneos buscam confrontar o que é errado.

[...] as histórias modernas estão mais preocupadas com a *busca* da solução do que propriamente com as provas da superioridade do herói, porque este herói, na maioria das vezes, é uma criança comum, que, por isso, não precisa provar ser superior a nada, mas superar seus próprios limites (Pondé, 1985, p. 120).

Khéde, ao tratar da literatura infanto-juvenil contemporânea no Brasil, afirma que:

essa articulação entre os três níveis da cultura, o erudito, o popular e o de massa, é que confere à nossa literatura infanto-juvenil um caráter específico no sentido da democratização do gosto e do acesso ao livro [...]. E isso se deve justamente à vivacidade desses textos, à sua permeabilidade cultural e à sua qualidade artística (Khéde, 1986, p. 56).

A autora ainda dá algumas características dos personagens da literatura infanto-juvenil contemporânea no Brasil, como personagens com valores ambivalentes ou fragmentados (em substituição ao modelo caricato que representavam a sociedade com valores estratificados), em busca de sua identidade (valorizando o nacionalismo, as diferenças e a heterogeneidade), algumas vezes aparecem como malandros, que questionam o autoritarismo (propondo uma nova relação criança-adulto-mundo) (Khéde, 1986).

Entretanto, em relação aos processos de iniciação, não houve mudanças. Como já citado anteriormente, os mitos e rituais dos povos primitivos influenciaram a composição dos contos. Os mitos mostravam uma história mais sagrada, em que o herói superou desafios difíceis para conseguir um benefício para sua comunidade. Já os processos de iniciação necessitam de uma leitura mais crítica para que sejam percebidos. Os contos de Perrault, ao abordar tantas provas iniciatórias, acabam caindo ainda mais no gosto das crianças, já que “a infância é o período em que essas crises de passagem são mais intensas e frequentes porque assinalam as etapas de amadurecimento” (Pondé, 1985, p. 118).

A iniciação coexiste com a condição humana, independente da época, da região e dos costumes de cada povo. Toda a existência é composta de uma série ininterruptas de “provas”, “mortes” e “ressurreições” que caracterizam as situações de passagem, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (Pondé, 1985, p. 118).

Ao escrever contos contemporâneos, os autores buscam criticar e questionar estereótipos e padrões de comportamento e de valores apresentados nos contos tradicionais. Para isso, utilizam vários recursos. Um deles é a paródia, que, por meio da intertextualidade, propõe um novo significado através do recurso cômico, crítico, satírico ou irônico. Desse modo, discutem-se assuntos polêmicos na releitura de uma obra preexistente, “invertendo, assim, as situações que foram secularizadas para manter a ordem estabelecida” (Pondé, 1985, p. 120).

Outro meio adotado por autores contemporâneos, nesse viés mais moderno e realista, é usar as histórias para abordar aspectos psicológicos, buscando uma escrita mais fiel à

realidade, tentando “denunciar uma imagem artificial de harmonia que esconde injustiças, individualismo e desequilíbrio profundos” (Pondé, 1985, p. 122). Ao produzir contos infantis contemporâneos, trazem um enredo que quebra barreiras sociais e coletivas, como a da idade, ou outras dificuldades e ciclos de maturidade que também são encarados pelos leitores. Assim, proporcionam uma identificação com o leitor. Quando se fala em coletivo, deve-se ter em mente que, se antes, nos contos antigos, o herói passava a história em busca de seu final feliz, que em geral se dava pelo casamento; agora, nos contemporâneos, o herói busca a felicidade de todos que o rodeiam.

Os contos de Perrault também acompanharam essa evolução. Mesmo se passando mais de três séculos, a influência do autor ainda se manteve muito forte, e o fascínio desenvolvido nas crianças foi aproveitado pelos autores nacionais. Ao longo do tempo, surgem diversas adaptações e releituras da coletânea. Em 1885, Sílvio Romero publica, em Lisboa, *Contos Populares do Brasil*. Em 1897, a publicação acontece no Brasil, com comentários em cada história sobre a origem do tema folclórico. Dos 51 contos recolhidos dos testemunhos da tradição oral do povo brasileiro, apenas três continham os temas recolhidos por Perrault, mas sem qualquer relação com seus textos.

Contos da Carochinha, em 1894, de Figueiredo Pimentel, foi a primeira publicação brasileira com textos traduzidos da obra francesa. O sucesso foi tamanho que, em 1900, o livro já garantia quase cem mil exemplares vendidos ao longo de suas dezoito edições. O autor, a exemplo do que fez Perrault, dedicou sua obra a uma mulher e enfatizou o caráter moralista dos contos e a importância da mulher na vida familiar. Cabe acrescentar que todos os protagonistas recebem um nome. Apenas dois contos foram fiéis ao texto de Perrault. Já “Chapeuzinho Vermelho” se baseou nas adaptações de Grimm.

Monteiro Lobato foi o primeiro autor a publicar todos os contos da coletânea de Perrault em um só volume. Tratava-se com uma tradução muito fiel, mas com ordem diferente do original, começando por *Capinha Vermelha*.

Até a década de 1950, as edições brasileiras eram mais ou menos fiéis a Perrault. Entretanto, com a influência da Disney, que usou moldes capitalistas para a produção, as ilustrações passaram a ganhar maior importância sobre os textos, que diminuíram de tamanho, limitando-se aos acontecimentos essenciais ao enredo.

Chico Buarque (1997), no livro *Chapeuzinho Amarelo*, faz um jogo de letras da palavra “lobo” e, através da paródia, anulou o medo e fez a protagonista de *Chapeuzinho Amarelo* enfrentar esse sentimento que costuma aparecer frequentemente nos contos tradicionais.

Em 2010, os autores José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta escrevem o livro *Chapeuzinhos Coloridos*. Brincando com as cores, os autores fazem um conto diferente para cada chapéu: Chapeuzinho Azul, Cor de Abóbora, Verde, Branco, Lilás e Preto. Em cada capítulo, uma narrativa independente, com um enredo surpreendente que brinca com as diversas personalidades possíveis em cada personagem e propõe uma reflexão a cada página. Cada história também conta com uma moral, nem sempre a que o leitor foi instigado a criar em sua imaginação, trazendo uma perspectiva diferente e surpreendente.

A história sempre começa com os mesmos elementos, mas já nas primeiras linhas e na paródia cantada por Chapeuzinho durante o passeio até a casa da avó pode-se perceber as diferentes personalidades de cada uma. Apesar da base do enredo se manter fiel ao conto tradicional de Perrault, os acontecimentos trazem uma visão renovada, crítica e reflexiva, que instiga o leitor a desconstruir suas expectativas.

Em síntese, as histórias foram se transformando com o passar do tempo, sem perder sua essência. *Chapeuzinhos Coloridos*, da mesma forma, traz modificações que permitem compreender que a sociedade também mudou. Ao comparar, de maneira crítica, com as ideias iniciais apresentadas no conto de Perrault, aumenta-se a percepção de que muitos padrões comportamentais foram moldados de acordo com o que cada autor e, conseqüentemente, a sociedade em que viviam, acreditava ser o certo. Compreender a influência de cada personagem no padrão comportamental atribuído à mulher, analisando o que mudou socialmente ao longo dos anos, é fundamental para o despertar da consciência crítica do leitor infantil. E, para isso, é fundamental estudar a história e a trajetória da mulher e sua representação.

3 REPRESENTAÇÃO FEMININA

Ao longo do tempo, a mulher teve mudanças em seu papel dentro da sociedade. Essa transformação sempre esteve ligada à concepção de gênero e às relações de poder. Joan Scott destaca que, para compreender tal trajetória, é fundamental perceber que a mulher é parte integrante da história e que é impossível estudá-la de forma isolada, separada dos acontecimentos da humanidade. “A história do pensamento feminista é uma história da recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos” (Scott, 2019, p. 65).

É evidente a desvalorização de tudo que se atribui ao feminino, como o instinto, a intuição e tudo que se relaciona à emoção, assim como um enaltecimento de tudo que está ligado ao masculino, como a força, coragem e virilidade. Entender como esses arquétipos foram se formando ao longo do tempo é fundamental para compreender a trajetória da representação do ideal de mulher.

Dessa forma, este capítulo dedica-se a analisar como a concepção de gênero foi emergindo ao longo do tempo junto às teorias feministas e como isso foi refletido na literatura e na representação que a mulher tinha a cada tempo, através dos estudos de Beauvoir (2016), Butler (2019) e Scott (2019).

3.1 O FEMINISMO AO LONGO DO TEMPO

A história da mulher não começa de uma forma datada, afinal mulheres sempre existiram. Mas há duas esferas a serem estudadas: o sexo e o gênero. O primeiro relaciona-se ao ser fêmea biológica, selvagem, animal. Aquela parte comum a todos os animais, cuja principal preocupação é a perpetuação da espécie. Mas há também o segundo, referente à feminilidade, aprendida, exercida, dominada. O sexo é inquestionável, nato, soberano. O gênero, embora superficial, parece quantificá-la mulher, tornando-a mais ou menos mulher de acordo com a feminilidade exercida.

No que se refere a sexo e a gênero, a mulher sempre precisou impor seu valor diante do homem, tornando visíveis as diferenças dos dois perante a sociedade. Simone de Beauvoir traz como exemplo que a característica “‘fêmea’ soa como um insulto; no entanto, ele [o homem] não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: ‘É um macho!’ O termo fêmea é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo” (Beauvoir, 2016, p. 31). Da mesma forma, Butler

evidencia a sensação de inferioridade ao afirmar que “ser mulher é, por definição, estar em uma situação de opressão” (Butler, 2019, p. 219).

Surge então a questão que tanto intriga aqueles que se dedicam à crítica de gênero: se as mulheres sempre existiram, de onde vem sua submissão? Em que momento da história os homens receberam o direito de escolher o que as mulheres poderiam ou não fazer? As teorias são diversas para tentar explicar e, embora sem sucesso, trazem novas perspectivas às velhas questões.

Entre as justificativas para a dominação masculina estão a privação do homem quanto à reprodução da espécie, a sexualidade feminina, as diferenças físicas e a reificação social. Mas a origem do patriarcado não é única e envolve vários processos interligados e codependentes.

A busca pelo entendimento da gênese das diferenças dos sexos acontece há muito tempo e, inicialmente, analisava três categorias oprimidas: classe, raça e gênero, em que se imaginava uma paridade entre elas. Mas essa teoria foi refutada, pois ao pensar na origem da opressão de cada grupo, nota-se que a natureza delas é diferente.

A primeira categoria, a classe, é mutável. Considerando a teoria da causalidade econômica, permite-se que o indivíduo ora venda sua mão de obra, ora detenha os meios de produção, explorando a força do proletariado. Ou, então, pode-se alcançar ou perder prestígio social, mudando a classe.

Ao considerar a segunda, as raças, há sempre um acontecimento histórico que marcou suas subordinações: “a diáspora judaica, a introdução da escravidão na América, as conquistas coloniais são fatos precisos” (Beauvoir, 2016, p. 15). Já o laço que une as mulheres a seus opressores não pode ser justificado a partir da comparação a nenhuma outra categoria: desigualdade numérica, necessidade sexual e de posteridade. Para Beauvoir:

Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu* [...]. Os proletários fizeram a revolução na Rússia, os negros, no Haiti, os indochineses bateram-se na Indochina: a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam (Beauvoir, 2016, p. 15-16).

Alguns historiadores atribuem as diferenças entre os sexos às mudanças dos modos de produção ao longo do tempo. Assim, patriarcado e capitalismo estariam em dependência. Engels (2019) é exemplo disso, pois afirma que, inicialmente, na Idade da Pedra, homens e mulheres tinham trabalhos de igual importância, sendo vantajosa a força dos homens em

alguns momentos e a técnica das mulheres em outros. Se eles saíam para as atividades agrícolas, a pesca e a caça, elas jardinavam em casa, exerciam os trabalhos domésticos e fabricavam artigos artesanais de igual importância para a economia do lar. Com a descoberta dos metais e da charrua, a agricultura torna-se mais produtiva, exigindo a força bruta para tornar os campos produtivos. É assim que surge a propriedade privada e a escravidão, pois o homem precisa da ajuda de outros homens para suas tarefas. Os escravizados são mais eficientes do que as mulheres na agricultura, e isso as faz perder ainda mais espaço e valor dentro da economia em que viviam. Sendo dono da terra e de outros homens, sente-se poderoso para ser proprietário também da mulher. Sua soberania lhe garante direitos e caprichos, satisfazendo suas vontades sexuais com outras mulheres. O trabalho desempenhado pela mulher, assim como ela própria, perde valor. A propriedade privada passa a ser direito do pai, herdada pelo filho. Portanto, “a subordinação das mulheres é anterior ao capitalismo e continua sob o socialismo” (Scott, 2019, p. 58).

Interligados, os dois sistemas funcionaram simultaneamente ao longo do tempo, garantindo manter as estruturas de dominação masculina. Beauvoir, quando se refere à economia, compara homens e mulheres a duas castas, em que mesmo em igualdade de condições, conferem aos primeiros mais vantagens, como melhores salários e “ocupam, na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes” (Beauvoir, 2016, p. 17).

Essa dificuldade em compreender a origem da divisão entre os sexos torna imprescindível dedicar atenção à maneira como a sociedade representa os papéis sexuais e os utilizam para criar regras sociais. Assim, tem-se a terceira categoria, a qual ganhará maior dedicação neste capítulo: os gêneros.

Butler traz, em suas publicações, a reflexão sobre em que momento atribui-se gênero ao corpo: “os corpos são transformados em gêneros por uma série de atos que são renovados, revisados e consolidados através do tempo” (Butler, 2019, p. 218). Dessa forma, essa atribuição não se daria como uma estrutura predeterminada, mas construída paulatinamente.

O uso do gênero como categoria de análise só aconteceu no final do século XX. “O termo gênero faz parte das tentativas levadas pelas feministas contemporâneas para reivindicar um certo campo de definição, para insistir sobre o caráter inadequado das teorias existentes em explicar desigualdades persistentes entre mulheres e homens” (Scott, 2019, p. 65).

A definição de gênero de Scott está entre as mais apreciadas: “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é

uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 2019, p. 67). Para a autora, o gênero transcende os traços inerentes, referindo-se às relações sociais entre homens e mulheres, bem como às opressões e papéis sexuais ou sociais baseados no sexo biológico. Ela ainda explica que, nos anos de 1980, o termo gênero foi usado em livros e artigos que tratavam da história das mulheres com a intenção de indicar a seriedade do trabalho e sua neutralidade, além de não “constituir em uma ameaça crítica” (Scott, 2019, p. 53). Assim, afirma que:

o gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado [...]. Um meio de distinguir a prática social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (SCOTT, 2019, p. 54).

Esse “corpo” abordado por Scott também aparece nos discursos de Butler e de Beauvoir. Todas salientam a influência da sociedade na formação das mulheres, da transformação do ser em um corpo que segue as expectativas de um determinado gênero. Butler, por exemplo, propõe uma reflexão sobre os corpos e a forma como são culturalmente percebidos, já que carregam significados e possibilidades: “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos” (Butler, 2019, p. 216). Assim seriam as mulheres também: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 2019, p. 11). Ela ainda atribui a essa influência social o fato de ainda hoje as mulheres serem submissas aos homens, questionando a perpetuação desse estado: “quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos é mantido numa situação de inferioridade, ele é de fato inferior” (Beauvoir, 2016, p. 21).

Para essas três autoras, o gênero não é identidade estável, mas uma resposta aos discursos impostos pela sociedade de cada tempo, que conduzem o corpo a fazer ou desfazer ações (as performances), reproduzindo inconscientemente ensinamentos amplamente difundidos na busca por se adequar ao contexto em que vive. A biologia, a natureza, não conseguiriam por si só determinar as funções sexuais que um indivíduo assumirá. Nessa perspectiva, o “agente social é entendido como objeto e não sujeito dos atos formadores”, ficando à mercê da doutrina cultural na qual está inserido (Butler, 2019, p. 213). Assim, quantifica-se a mulher de acordo com sua performance.

Existe uma sedimentação das normas de gênero que produz o fenômeno peculiar do sexo natural, ou da mulher de verdade, ou qualquer outra ficção social que se faça presente e seja convincente; essa sedimentação tem produzido, ao longo do tempo, um conjunto de estilos corporais que, de maneira reificada, são apresentados como

configuração natural dos corpos, divididos em sexos que se relacionam de maneira binária (Butler, 2019, p. 220).

Desses discursos, surgiram diferentes exigências, também chamadas de doutrinas culturais, como o sexo restrito ao casamento, o interesse heterossexual, as vestimentas e a exigência da autorização do marido para exercer atividades simples, por exemplo.

Diante de tantas condições opressoras, entende-se a afirmação: “ser mulher é ter *se tornado ‘mulher’*, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada” (Butler, 2019, p. 217).

Embora a relação entre os sexos seja social, não há como saber o motivo que levou a ser construída dessa forma. Há quem procure a resposta estudando a história das mulheres isoladamente. Joan Scott escreve sobre a importância de estudar os papéis sexuais ao longo da história dos homens também, afinal, a mulher sempre esteve presente nesse enredo, mesmo quando os fatos apontam apenas para os homens realizando grandes façanhas. O desafio de estudar acontecimentos sociais, políticos e econômicos, concomitantemente à história das mulheres, “exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais” (Scott, 2019, p. 52). Estudar apenas um dos lados traz uma visão parcial da história. Na escola, o estudo dos fatos acontecidos pela visão e mãos apenas dos homens dá à educação uma visão cíclica: as meninas aprendem e reproduzem a história feita exclusivamente por homens, dando a eles ainda mais poder.

Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado, e no passado toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens (Beauvoir, 2016, p. 17).

É fundamental entender que a história se emaranha, e por mais que se tentasse isolar cada setor social para estudá-lo, todos inter-relacionam-se e influenciam-se. Entender a origem do patriarcado, refletir e se questionar traz a quebra dos paradigmas históricos existentes.

Scott ainda salienta que é necessário ampliar o olhar, analisando as diversas instituições ao longo do tempo, que contribuíram para construir a representação binária dos gêneros. Embora a família tenha atribuição fundamental na restauração do papel tradicional das mulheres, precisa-se incluir o mercado de trabalho, a educação e o sistema político nessa análise. “A ênfase colocada sobre o gênero não é explícita, mas constitui [...] uma dimensão

decisiva da organização, da igualdade e desigualdade. As estruturas hierárquicas baseiam-se em compreensões generalizadas da relação pretensamente natural entre o masculino e o feminino” (Scott, 2019, p. 73). O sociólogo francês Pierre Bourdieu também articula a perpetuação da dominação masculina através das instituições sociais:

O trabalho de reprodução esteve garantido, até época recente, por três Instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. É, sem dúvida, à família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres [...]. Por fim, a Escola, mesmo quando já liberta da tutela da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal (baseada na homologia entre a relação homem/mulher e a relação adulto/criança) (Bourdieu, 1999, p. 103-104).

Bourdieu ainda salienta que o Estado, ao manter os assuntos políticos e econômicos sob administração masculina, reforça a ideia da divisão de papéis entre os sexos, mantendo a mulher confinada nas atividades sociais, como o trabalho doméstico, por exemplo, nas “refeições, em que toda a família se encontra, ou extraordinárias, como as cerimônias e as festas (aniversários etc.) destinadas a celebrar ritualmente os laços de parentesco e a assegurar a manutenção das relações sociais e da projeção social da família” (Bourdieu, 1999, p. 116), privando sua participação em assuntos que o autor nomeia como “universo das coisas sérias”.

Scott (2019) enfatiza que sempre que o Estado deseja dominar através de um regime autoritário, ele implanta ações controlando as mulheres, o que contribui com a consolidação do poder, mesmo que isso não lhe dê nenhum benefício imediato. Foi assim quando “Stalin tomou o controle da autoridade, na época da operacionalização da política nazista na Alemanha ou do triunfo aiatolá Khomeini no Irã, em todas essas circunstâncias, os dirigentes [...] colocavam as mulheres no seu lugar” (Scott, 2019, p. 72), controlando as vestimentas, o trabalho assalariado, a participação política e suas ações de modo geral. Por isso, se anteriormente pode-se entender a influência que a percepção da criança teve diante da ascensão da literatura infantil, desta vez compreende-se o impacto que teve a valorização do menor na influência da história da mulher.

No século XVI, a burguesia buscava formas de garantir suas metas. Para isso, interfere em algumas instituições que podem auxiliá-la, sendo a primeira, a família. Assim, o Estado absolutista estimula a vida doméstica em que o homem era o responsável pelo sustento e a

mulher pelas tarefas domésticas e criação dos filhos. A criança passou a ser o maior beneficiário e ganha prestígio social. Esse modelo familiar foi considerado moderno e, em pouco tempo, passou a ser imitado por todos, com o pretexto de preservar a propriedade privada. Nesse período, as mulheres tinham poucos direitos, passando dos domínios do pai ao marido, após o casamento, pois eram consideradas frágeis e ineptas. Apenas as celibatárias tinham o direito a gerir seus bens.

Dessa forma, a emancipação da mulher era encarada como uma ameaça, já que, segundo o pensamento burguês, a presença da mulher em casa garantia a solidez da família e, conseqüentemente, da propriedade privada. Além disso, as mulheres, acostumadas a trabalhar por uma remuneração mais baixa, seriam concorrentes perigosas no mercado de trabalho.

No século XVIII, a Revolução Francesa e a ascensão do Iluminismo resultaram na luta contra o Absolutismo, cuja ideia era a igualdade jurídica, gerando o questionamento sobre o lugar das mulheres nessa reivindicação pela paridade.

Em 1791, Marie Gouze, conhecida pelo pseudônimo de Olympe de Gouges, escreve a *Declaração dos Direitos das Mulheres*, um documento que essencialmente buscava a liberdade feminina e a igualdade de direitos entre os sexos. Foi enviado à Assembleia Nacional da França para que fosse aprovado, tal como aconteceu com o *Direito dos Homens e dos Cidadãos* pouco tempo antes. Ambos contavam com 17 artigos, confirmando ainda mais o tom crítico da escrita da ativista, que defendia também o divórcio e a união livre. Em 1793, ela foi guilhotinada em Paris. Assmann (2007) atribui sua condenação à sua oposição a alguns revolucionários conhecidos em sua época. O autor ainda lembra que, “ao ser conduzida à morte, Olympe de Gouges teria afirmado: ‘A mulher tem o direito de subir ao cadafalso; ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna’” (Assmann, 2007, p. 1).

Em 1793, Mary Wollstonecraft escreve *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, que se tornou referência para os discursos feministas, especialmente por defender que a educação formal e igualitária, o que seria o grande diferencial para a mulher naquele contexto, pois traria novas percepções sociais, econômicas e políticas. Segundo a autora,

fazer todas as coisas de modo regrado é o mais importante preceito, o qual as mulheres, que, de maneira geral, recebem apenas um tipo de educação desordenado, raras vezes levam em conta com o grau de exatidão observado pelos homens, dominados desde a infância pelo método [...]. Assim, elas fazem hoje o que fizeram ontem, meramente porque o fizeram ontem (Wollstonecraft, 2017, p. 43).

A autora é uma das pioneiras a afirmar que os privilégios recebidos pelos homens são sociais, diferentemente da condição natural ou divina com que essas vantagens eram consideradas.

O século XIX é marcado pela transição das reivindicações femininas, que deixam de ser teóricas para encontrar fundamentos econômicos, mas não sem resistência. Os movimentos feministas existiram em diversos países ao longo da história, com o objetivo de exigir a igualdade entre homens e mulheres e o reconhecimento da mulher na sociedade que propunha a transformação da situação das mulheres. Suas reflexões buscavam esclarecer como os processos culturais interferem e determinam aspectos pessoais, agindo implicitamente, doutrinando a forma de ser e agir de cada um.

A teoria feminista buscou entender como estruturas culturais e políticas, sistêmicas ou que atravessam certa organização social, são determinadas e reproduzidas por atos e práticas individuais; e como a análise de situações ostensivamente pessoais é esclarecida quando essas situações são colocadas em relação com um contexto cultural compartilhado e mais amplo (Butler, 2019, p. 218).

Foi nesse período também, que a luta deixou de ser somente das classes médias e altas para ser requerida também pelas operárias, já que, com a Revolução Industrial, muitas mulheres passaram a trabalhar nas fábricas, junto a seus filhos, por longos períodos, muitas vezes sustentando a casa, mas recebendo salários mais baixos que os homens.

No ano de 1840, quando os Estados Unidos passavam por grandes mudanças culturais e econômicas, aconteceu em Londres a *Convenção Mundial contra Escravidão*, que tinha como objetivo a discussão sobre a abolição do trabalho cativo no Novo Mundo. As delegadas que estavam presentes foram impedidas de participar das discussões e, como protesto, elas retiraram-se, recebendo apoio de alguns poucos homens presentes. Esse impedimento foi um dos impulsionadores para que as mulheres buscassem seus direitos, unindo o movimento feminista que nascia à luta contra a escravidão. Embora o movimento feminista não tenha uma data inicial marcada, já que foram diversas manifestações espalhados por todos os lugares, este se destaca. Somente em 1848 o insulto foi respondido, quando duas das participantes mais ativas que sofreram o preconceito, Lucretia Mott e Elizabeth Cady Stanton, organizaram a *Convenção de Seneca Falls* em uma igreja metodista de Nova Iorque, a primeira convenção sobre os direitos das mulheres. As participantes questionaram quais impactos a Declaração da Independência teria para as mulheres.

Como resultado, 68 mulheres e 32 homens assinaram a Declaração de Seneca, também conhecida por Declaração dos Sentimentos, considerado o fundador do movimento sufragista

nos Estados Unidos, onde se reivindicaram direitos civis, sociais, religiosos e políticos. A maioria relacionava-se ao sufrágio, o impedimento de poder ocupar cargos públicos ou afiliar-se a quaisquer organizações políticas.

Além do movimento não ser aprovado por boa parte da imprensa e da população que mantinha uma visão tradicional quanto aos papéis atribuídos a cada gênero, ele não alcançou resultados radicais: “A pauta dos trabalhos era bastante extensa: a discussão ampla sobre as condições sociais, civis e religiosas das mulheres” (Gonçalves, 2006, p. 16). O direito ao sufrágio, por exemplo, foi aprovado com uma pequena margem de votos.

A introdução das mulheres no mercado de trabalho e nos espaços públicos é paulatina, mas se intensificou no século XIX, não apenas na França, mas em toda a Europa. A Rússia, por exemplo, está entre os primeiros países a abrir as universidades às mulheres. A educação e a liberdade gradativa foram acontecimentos decisivos para a inserção das mulheres na literatura, na oratória e em publicações. Através da escrita, elas questionavam seu espaço dentro da sociedade, estabelecendo o próprio valor diante do menosprezo intelectual. A inserção das mulheres nesses espaços foi fundamental para o avanço da militância feminista.

No século XX, destacam-se a luta pela cidadania, que culminou no sufrágio universal, a conquista mais significativa e simbólica dessa batalha. Gonçalves explica a importância do direito ao voto, já que, primeiramente, ele foi uma reivindicação das camadas populares contra os privilégios da nobreza, mas foi concedido apenas aos proprietários. Mesmo essa luta do povo não incluía as mulheres, já que “se acreditava que o voto das mulheres seria essencialmente conservador” (Gonçalves, 2006, p. 30). Aos deputados da Assembleia Francesa, que se reuniam para a elaboração da Constituição que visava ao fim do sistema absolutista, não interessava a ampliação do direito ao voto para ninguém. Segundo a autora:

A explicação para essa inclinação conservadora feminina teria raízes históricas geradas pelas próprias revoluções, quando os homens que delas participaram não reconheciam as mulheres que lutaram lado a lado com eles (ainda que desempenhando papéis diferentes) a condição de cidadãs plenas (Gonçalves, 2006, p. 30).

Mesmo com a lei que obrigava a abertura das escolas, essas eram destinadas apenas aos meninos. Com a falta de dedicação do Estado às mulheres, a Igreja encontrou uma forma de agregar mais fiéis, agindo através das responsáveis pela educação das crianças nos lares. A cumplicidade entre mulheres e religião trouxe ainda mais argumentos para impedi-las de votar. Entretanto, a Igreja também não apoiou essa batalha: “Assim, as mulheres, talvez mais

nesse assunto que em outros, poderiam contar apenas com sua organização e disposição para a luta” (Gonçalves, 2006, p. 30).

O direito ao voto feminino no Brasil só foi reconhecido em 1932 e incorporado à Constituição em 1934. Na França, berço dos contos aqui estudados, em 1944; na Suíça, um dos últimos países a adotar direito, em 1971.

Gonçalves (2006) analisa a evolução do feminismo ao longo dos anos, caracterizando o século XVIII como aquele em que predominava o medo da mulher por sua fisiologia, comparando-o com o século XIX, quando o medo era do avanço das mulheres nos espaços públicos. As mudanças nesse último espaço de tempo foram mais lentas, ligadas ao cotidiano, incorporando mulheres ao mercado de trabalho, geralmente ligadas a atividades que já desenvolviam em casa, muitas vezes para complementar a renda dos homens. Assim, as esposas e filhos aceitavam trabalhar com artesanatos, secretariados, datilografas, ocupando os escalões inferiores das fábricas em funções cujo pagamento e notoriedade eram baixos, o que contribuiu para a acumulação capitalista. Mesmo em outras profissões que desafiaram a inserção feminina, como a Medicina, elas “limitavam-se às áreas de ginecologia e pediatria (essa última extensão de suas atividades como mães), sendo só mais tarde admitidas como cirurgiãs” (Gonçalves, 2006, p. 36). Para todas as funções, era necessário a autorização do marido, o que dava maior autonomia para as mulheres celibatárias.

Entretanto, a autora ainda afirma que a inclusão das mulheres no mercado de trabalho não garantiu sua independência econômica, nem a ascensão da igualdade de gênero. Afinal, quando se referia às tarefas de cada membro familiar das áreas rurais, era comum que os homens se ocupassem da limpeza e preparo dos alimentos, enquanto as mulheres dedicavam-se à fiação e à tecelagem. Já na cidade, o homem se ocupou do trabalho fabril, restringindo a mulher às atividades domésticas, incutindo a ideia de que essa era uma tarefa de responsabilidade exclusiva do segundo sexo. Mesmo quando autorizadas a trabalhar fora, sua jornada passou a ser dupla, trazendo um retrocesso à sua emancipação.

As altas taxas de natalidade e a diminuição da mortalidade também mantiveram as mulheres ocupadas em casa, diminuindo a quantidade de sua mão de obra no mercado de trabalho.

O século XIX estimulou o controle das sensações e dos sentimentos, publicando uma série de códigos e etiquetas que promoviam um enquadramento às ações, sobretudo das mulheres. Inspirados na rainha Vitória, a imagem puritana e conservadora passou a ser difundida como exemplo para classes médias em países como França e Portugal e, posteriormente, de Portugal para o Brasil. Mas é na Inglaterra “que as prescrições assumirão

caráter abrangente, a ponto de o século ser reconhecido como a ‘Era Vitoriana’” (Gonçalves, 2006, p. 38). Introduz-se a ideia de privacidade e, por isso, valoriza-se mais o espaço privado, destinado ao dever, mas também ao prazer. Assim, surge o conceito de família tipicamente burguesa, em que se valorizava a instituição. Estabeleceram-se regras de intimidade e sistematizou-se, em manuais e códigos, o mínimo que se esperava do comportamento das mulheres. Gonçalves salienta:

Tais modelos, construídos sobre oposições hierarquizadas em relação ao masculino, reforçavam uma tendência milenar, na qual, no lugar de se representar a mulher com base em suas condições concretas de existência, ela era apresentada valendo-se de modelos construídos pela imaginação masculina [...]. Essa tendência se manifestava por meio de temas que realçavam mulheres compassivas, cumprindo seus destinos de penélopes, tecendo, bordando, fiando (Gonçalves, 2006, p. 41-42).

Essa visão contribuiria muito para a construção da imagem da mulher, responsável pelas tarefas domésticas, como essencial à conservação da instituição familiar e perpetuação da sociedade, creditando tanto respeito a esse papel quanto ao dos homens como provedores do lar. A partir disso, “o lar e a família passam a ser representados em termos naturais, e a maternidade, suprema realização feminina, passa a figurar como uma necessidade” (Gonçalves, 2006, p. 42). Era delas também o dever de administrar os recursos financeiros, dividindo o que seria destinado à manutenção da casa e dos filhos e o que seria gasto nos lazeres masculinos. Essa prática “levará à conclusão de que as mulheres apresentarão uma tendência nata para o consumo, assistindo-se, mais uma vez, à naturalização de um comportamento feminino construído historicamente” (Gonçalves, 2006, p. 43).

No século XX, no período pós-guerra, muitos direitos requisitados pelo movimento feminista pareciam estar conquistados. Nesse contexto, as mudanças e discussões sugeridas pela filósofa Simone de Beauvoir propõem uma reflexão através de sua obra mais icônica, *O segundo sexo* (1949), que, em dois volumes, afirma que os homens são sempre a referência para a forma de ser e agir das mulheres, trazendo aspectos biológicos, sociais e filosóficos para mostrar que não há nenhuma justificativa para essa submissão feminina. Sua obra foi referência e inspirou gerações em vários países, inclusive no Brasil.

3.2 O FEMINISMO NO BRASIL

Céli Pinto analisa o movimento feminista brasileiro e destaca sua peculiaridade, já que se caracteriza por ser “fragmentado, com múltiplas manifestações, objetivos e pretensões

diversas” (Pinto, 2003, p. 9). Embora culminando no direito ao voto em 1932, a conquista foi fruto de muita luta e ganhou força em 1891, quando a Constituição da República determinava que qualquer pessoa poderia votar, salvo algumas exceções. Percebendo não estar dentre os sujeitos proibidos de votar, as mulheres foram se alistar como eleitoras ou candidatas, mas esse pedido lhes foi negado. A autora justifica o “esquecimento”:

A mulher não foi citada porque simplesmente não existia na cabeça dos constituintes como um cidadão dotado de direitos [...]. Esta aparente falta de cuidado em não nominar a exclusão da mulher deriva também do senso comum da época: a evidência de uma natural exclusão da mulher (Pinto, 2003, p. 16).

Na busca por entender o motivo percebem que o Estado não considerou as mulheres cidadãs, nem dignas ao voto, nem consideradas para serem citadas entre os incapazes. O Brasil atravessava um período em que as oligarquias tinham grande poder de decisão, especialmente as de São Paulo e Minas Gerais. Pinto destaca a relação que essas oligarquias tiveram com o movimento feminista:

[...] a República oligárquica trazia suas contradições, que provocavam fissuras no pacto e possibilitavam o aparecimento ao longo do período de importantes manifestações de grupos até então excluídos da política e mesmo do mundo público em geral [...]. No interior da oligarquia, a tensão relevante no que diz respeito ao feminismo é a derivada de núcleos familiares de pais cultos (Pinto, 2003, p. 17).

Ou seja, famílias mais abastadas investiam na educação das filhas, inclusive financiando seus estudos e viagens no exterior. Ao retornarem, elas percebiam o quanto as mulheres tinham poucos direitos no Brasil, o que as levou a agir com muita força e importância nas mudanças do cenário do país, através de reunião com outras mulheres, e valendo-se de sua proximidade com políticos a fim de formar uma opinião pública a seu favor. Pinto considera o movimento dessa época como conservador, já que se tratava de “um feminismo bem-comportado, na medida em que agia no limite da pressão intraclasse, não buscando agregar nenhum tipo de tema que pudesse pôr em xeque as bases da organização das relações patriarcais” (Pinto, 2003, p. 26). Assim, a luta não tinha relação com a opressão sofrida, nem com as mudanças das relações de gênero, mas funcionavam como um complemento para o bom funcionamento social.

O movimento seguinte defende não apenas os aspectos políticos, mas o acesso à educação, além de trazerem à discussão temas como a dominação masculina, sexualidade, divórcio.

Um dos marcos nacionais aconteceu em 1910, quando um grupo de mulheres formou o Partido Republicano Feminino, que defendia o direito ao voto, a emancipação e a independência em um cenário onde suas manifestações eram consideradas ilegítimas, já que mulheres não votavam nem poderiam se eleger. “E, extrapolando a questão dos direitos, propugnavam o fim da exploração sexual, adiantando em mais de 50 anos a luta das feministas da segunda metade do século XX” (Pinto, 2003, p. 18). O Partido Republicano Feminino desapareceu nos últimos anos da década de 1910.

Pinto também cita outras mulheres que se destacaram no movimento brasileiro. Elvira Komel, por exemplo, foi a primeira mulher eleitora, em 1928. Julia Alves Barbosa defendeu seus direitos usando o argumento de ser solteira e independente, garantindo seu direito ao voto e de mais 16 outras mulheres, sendo ela própria eleita para a Câmara Municipal de Natal.

Em 1932, a inclusão das mulheres no Código Eleitoral garantiu finalmente o direito ao sufrágio no Brasil, mas se reivindicavam outras coisas, até que o golpe de 1937 calou toda a agitação. “Com a decretação do tristemente famoso Ato Inconstitucional nº 5, as condições de qualquer atuação política tornaram-se extremamente duras e perigosas no país” (Pinto, 2003, p. 43). Se em outros países estavam acontecendo quebras de costumes através de manifestações e revoluções culturais, no Brasil, a ditadura e a repressão puniam com a morte quem se opusesse ao regime.

A desigualdade social fez com que mulheres de diferentes classes sociais lutassem pela carestia desde o final da década de 1940 até 1970, quando elas também passaram a reivindicar melhorias nas escolas, creches, postos de saúde e serviços públicos em geral.

As exigências das mulheres brasileiras voltaram a ganhar força na década de 1970, na sua maioria ligadas às desigualdades das condições financeiras e sua influência, especialmente nos grupos minorizados e vulneráveis. A década de 1970 foi marcada pela retomada das discussões feministas, em que mulheres dentro e fora do país se organizavam em grupos para lutar e buscar apoio, como da ONU, por exemplo. As mulheres exiladas, retornavam com novas concepções sobre seus papéis dentro da sociedade.

Foi também as décadas de 1970 e 1980 que se destacaram pelos pedidos de inclusão dos direitos das mulheres na Constituição. Pinto traça o perfil das reivindicações do feminismo brasileiro:

O movimento feminista, em países como o Brasil, não pode escapar dessa dupla face do problema: por um lado, se organiza a partir do reconhecimento de que ser mulher, tanto no espaço público como no privado, acarreta consequências definitivas para a vida e que, portanto, há uma luta específica, a da transformação das relações de gênero. Por outro lado, há uma consciência muito clara por parte dos organizados

de que existe no Brasil uma grande questão: a fome, a miséria, enfim, a desigualdade social, e que este não é um problema que pode ficar fora de qualquer luta específica (Pinto, 2003, p. 45).

Na década de 1980, destacam-se a criação das delegacias especializadas, o que não resolveu o problema da violência, mas propiciou o reconhecimento da mulher como vítima, e a implantação do Programa de Atenção Integral à Saúde da Mulher (PAISM) pelo Ministério da Saúde, o maior avanço no período, já que não se fortaleceu quanto à quantidade de militantes, ao espaço ocupado na política partidária, nem quanto à discussão sobre as questões de relação de gênero. Esse programa abordava três eixos principais: planejamento familiar, sexualidade e aborto.

A década de 1990 se destaca pelo aparecimento das ONGs (Organizações Não Governamentais), tornando as reivindicações, uma expressão mais pública. Entretanto, segundo Pinto (2003), a atuação dessas organizações é limitada, já que dependem de seguir certos critérios e cronogramas para receber os fundos de investimento. Dessa forma, a autora alerta que isso poderia trazer uma volta para o feminismo “bem-educado”.

Finalizando, percebe-se que o movimento feminista no Brasil possui múltiplas identidades e que as mudanças ocorridas não se limitaram a uma evolução linear, mas que a autonomia e a igualdade foram paulatinamente conquistadas. Tão decisiva como essa constatação é reconhecer, conforme se insistiu até aqui, que a história das mulheres interfere, bem como sofre interferência, nos acontecimentos sociais.

Na literatura não foi diferente. Ela representa a sociedade de quando foi escrita. Assim, as mulheres foram representadas, ao longo do tempo, de acordo com o papel que desempenhavam dentro da sociedade. Nesse contexto, destacam-se as mulheres mais poderosas dos livros de contos de fadas: as fadas. Coelho destaca a perenidade dessa personagem:

Vulgarmente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina. Se há personagem que, apesar do correr dos tempos e da mudança de costumes, continua mantendo o seu poder de atração sobre adultos e crianças, essa é a fada (Coelho, 2012, p. 78).

Fadas boas ou más (bruxas) foram capazes de mudar destinos, castigar ou mediar a felicidade eterna. Seu surgimento e real significado serão explorados no próximo subcapítulo.

3.3 TRANSFORMAÇÃO DAS DIVINDADES EM FADAS

O caminho que precedeu as fadas ainda é um mistério e não se sabe a exatidão de seu nascimento, mas Coelho (2012) cita estudos que apontam que o povo celta teve contribuição nessa trajetória: “As primeiras pesquisas arqueológicas, iniciadas no século XIX, atribuíram aos celtas praticamente todos os vestígios culturais anteriores à cultura romana, que acabou por se impor a praticamente todo o mundo então conhecido” (COELHO, 2012, p.75). Eles, assim como outros povos da Antiguidade, atribuíam a razão dos acontecimentos aos poderes divinos.

Em meados do século IX, há uma mudança na organização social, em que a Igreja começa a se opor a essa crença através da expansão do movimento de espiritualização. Assim, de forma pacífica ou bélica, a Igreja combate o paganismo. Esse termo “deriva dos ‘*pagi*’, nome dado a povoações rurais fechadas, formadas por antigos povos invasores que mantinham suas velhas tradições religiosas” (Coelho, 2012, p. 76). Entretanto, com o povo Celta foi diferente: “em virtude da força de sua cultura e coesão espiritual, houve um intercâmbio pacífico com os cristãos, a partir do qual se deu um verdadeiro sincretismo entre o *espírito mágico céltico* e o *espírito racional cristão*” (Coelho, 2012, p. 76)

Os Celtas influenciaram a literatura, seja atribuindo poderes mágicos a objetos, venerando as manifestações da natureza, seja com a presença de seres sobrenaturais, especialmente mulheres, encontradas como fadas ou druidesas.

A palavra fada deriva do latim *fatum* e significa destino. Trata-se da personificação do bem, as fadas, e do mal, quando na forma de bruxas, intermediando os conflitos humanos. Mesmo com origem pagã, esses seres mágicos se misturam às crenças cristãs, mas com funções diferentes, já que agem como mediadoras, recebendo a função de reunir casais separados ou garantir a felicidade eterna. “Foi a única divindade do paganismo que sobreviveu e se misturou sem dificuldade com as crenças cristãs na Europa” (Pondé, 1985, p. 96). Pondé ainda acrescenta que “as fadas representavam a força que o mundo patriarcal negava às mulheres”, já que elas eram poderosas o suficiente para “reverter qualquer desequilíbrio e conquistar a ‘felicidade’” (Pondé, 2018, p. 27).

Ao integrar o folclore europeu através do tempo, a imagem das fadas é levada a outros locais por viajantes, descobridores e colonizadores, carregando sempre as mesmas características:

Tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotada de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível.

Podem ainda encarar o Mal e apresentarem-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como *bruxas* (Coelho, 2012, p. 278).

Embora presentes em diferentes lugares, citadas por diversos autores, “com o tempo, todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu significado original e, como simples ‘envoltório’ fantasioso e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis*” (Coelho, 2012, p. 80), em que o sentido primitivo cedeu lugar às narrativas folclóricas e às histórias sentimentais. Isso aconteceu com todas as culturas ao longo do tempo, nas quais se usaram os mitos e os contos de fadas com o objetivo de preservar as bases morais e ideológicas em que acreditavam.

Nesse cenário, surge Charles Perrault, usando o mundo da magia para reproduzir a sociedade francesa em que vivia, segundo as regras da corte e da moral burguesa. É irrefutável afirmar que a publicação da coletânea *Contos de Mamãe Gansa* abriu espaço na grande literatura para as narrativas populares. Sua escrita foi marcada pela representação da sociedade em que vivia “a partir da metamorfose de certos símbolos dos contos populares”, já que transformou “os monstros e animais – aos quais os camponeses atribuíam poderes mágicos – em fadas” (Khéde, 1986, p. 17).

Com o prestígio recebido na sociedade burguesa, e por conter vários elementos mágicos, os textos passaram a ser conhecidos como “contos de fada”. Entretanto, as fadas só aparecem em quatro das oito histórias da coletânea *Contos de Mamãe Gansa*, fato que pode ser explicado por Pondé (1985):

As fadas são raras no repertório rural, que podemos considerar como original. A fantasia aplica-se a todos os personagens sobre-humanos do folclore, indistintamente, pois sua magia se reduz à dos sentimentos. O maravilhoso vai desenvolver e complicar nas compilações efetuadas no meio urbano, com a versão dos escritores profissionais como, por exemplo, as metamorfoses feéricas de Cinderela (Pondé, 1985, p. 96).

A autora ainda aponta que “a negação às fadas seguia paralela a uma luta racionalista contra a ignorância e as superstições, mas as fadas superaram esta oposição e continuam existindo até hoje” (Pondé, 1985, p. 97).

Há, entre os estudiosos, opiniões divergentes acerca do benefício do uso da fantasia na infância. Se de um lado, alguns acreditam que são capazes de despertar a imaginação e, por isso, auxiliar às crianças a elaborar a própria realidade; do outro, há os que acreditam que essas histórias levam os pequenos a evadir de seu mundo. Pondé, ao defender os contos de fadas, assinala que:

Acusar os contos de fadas, genericamente, de histórias alienantes é desconhecer as riquíssimas possibilidades que este gênero encerra, graças à exploração literária da linguagem. Quando escritos sob a forma de arte, eles expressam criticamente a realidade interior e a exterior, apresentando um texto emancipador, não só no sentido literário como no ideológico (Pondé, 1985, p. 114).

Cabe salientar a importância do papel das fadas para o desenvolvimento das narrativas tradicionais, uma vez que, se o herói do enredo não fosse capaz de promover um desfecho satisfatório, eram as fadas, através da magia ou da manipulação do destino, as responsáveis por garantir o final feliz. Aqueles que não conseguissem elaborar um plano real para resolver alguma adversidade social ou existencial, ainda assim, alcançariam seus objetivos, especialmente se o personagem se mantivesse submisso e crédulo ao longo do tempo. Dessa forma, essas narrativas são capazes de encorajar aquele que está lendo a superar seus próprios desafios, a exemplo do feito do herói.

A Fada ocupa um lugar privilegiado na aventura humana. Limitado pela materialidade de seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o ser humano tenha precisado sempre de *mediadores mágicos*. Entre ele e a possível realização de seus sonhos, ideais, aspirações sempre existiram *mediadores opostos*. Os primeiros (fadas, talismãs, varinhas mágicas) para ajudar; os segundos (gigantes, bruxas, feiticeiros) para atrapalhar ou impedir seus desígnios (Coelho, 2012, p. 85).

As fadas, assim como a literatura maravilhosa, pertencem ao mundo dos mitos. “Mitos nascem da *esfera do sagrado*” (COELHO, 2012, p. 91), ligando-se profundamente aos primórdios do pensamento religioso. Eles surgiram quando o pensamento lógico não era capaz de explicar sozinho os questionamentos que surgiam: “Pode-se dizer que, para o homem primitivo, a criação dos mitos foi uma necessidade religiosa” (Coelho, 2012, p. 94).

Coelho afirma que os mitos que explicavam a gênese do mundo sempre referenciavam deuses como figuras masculinas violentos, vingativos, como Zeus ou Cronos. “A humanização divina chegou em Cristo e a cristianização do mundo ocidental” (Coelho, 2012, p. 93), em que Adão e Eva, após comerem o fruto proibido, tornam-se o mito da culpa e ela “o da *mulher tentadora e fatal*, falha feminina que, mais tarde, seria neutralizada pela Virgem Maria, o grande mito cristão da *mulher pura e benfazeja*” (Coelho, 2012, p. 94). Pondé, atribuindo a Maria “o ideal da renúncia ao prazer” e a Eva, o “símbolo da sexualidade culpada”, afirma que as duas “expressam uma civilização repressiva, fundada na família patriarcal, que valoriza a mulher doméstica e a maternidade” (Pondé, 2018, p. 27-28). Mas ainda cita uma terceira imagem: “Lilith, representação do instinto rebelde e, por isso,

recalcado, porque não se submete à razão nem à domesticação, colocando em perigo o sistema dominante” (Pondé, 2018, p. 28).

Beavoir afirma que, se foram os homens os responsáveis pela escrita das mitologias, códigos e livros sagrados, naturalmente colocaram a própria figura com poder e a mulher em situação inferior. Assim, “quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher” (Beauvoir, 2016, p. 116). Eva, desobedecendo a ordem, deixa de ser sagrada e torna-se impura. Pandora abre a vasilha e liberta todos os males até então desconhecidos. Assim, figuras femininas são frequentemente ligada ao mal e à inferioridade por alguns livros sagrados, na tradição dogmática.

Ao estudar as religiões mais antigas, percebe-se que a mulher sempre ocupava um papel de destaque, relacionada naturalmente à criação do mundo, à origem da vida, à figura de progenitora mais próxima, amiga e atenciosa. Sua figura ainda habita algumas crenças, como na Índia, e percebe-se que as diferentes religiões tinham representações muito semelhantes para justificar os mesmos temas: criação do mundo, nascimento virginal do herói salvador, que morre e ressuscita, dilúvio, com poucas variações de acordo com as características de sua cultura. Mendes cita alguns exemplos:

As primeiras entidades divinas concebidas pela humanidade eram do sexo feminino e representavam a Lua, considerada a deusa do amor e da fertilidade, a protetora das colheitas. Nut e sua filha Ísis, no Egito, e Istar, na Mesopotâmia, são os nomes mais conhecidos dessas figuras míticas (Mendes, 2000, p. 30).

Por volta de quatro mil anos antes de Cristo, com a invasão de semitas e indo-europeus, suas crenças de orientação masculina foram se instalando. Aos poucos, “a Deusa-Mãe foi perdendo seu poder e foi sendo substituída pelo Deus-Pai, Zeus, Javé ou Jeová a divindade dos vencedores. Assim, dois mil anos antes de Cristo, já estava instalada a sociedade patriarcal que perdura até hoje” (Mendes, 2000, p. 30).

Mendes ainda acrescenta que, na sociedade egípcia, a mulher tem uma representação com tintas amareladas, destacando nas pinturas e relevos de túmulos, ora seu destaque dentro da família, quando se vestindo elegantemente, sentavam-se junto aos homens à mesa, ora a realização de afazeres domésticos, cuja cor da tinta denunciava a reclusão típica da época. Na mitologia grega, deuses e deusas, puderam conviver em harmonia, embora Zeus fosse o Deus-Pai.

Já entre os hebreus, o preconceito com a representação feminina foi muito mais evidente. Exemplo disso é que o Deus de Abraão era único, dando origem ao monoteísmo

judaico-cristão. A figura da Grande Deusa renasce na Idade Média, com o culto à Mãe de Deus, sendo a imagem de Ísis amamentando o filho Hórus o antigo modelo para a Madona. Foi também na Idade Média que proliferaram os contos populares, nos quais as fadas eram a substitutas das deusas primitivas.

Já no Brasil Colônia, sob influência da ideologia do sistema patriarcal transmitido pela colônia portuguesa, se o homem deveria prover o sustento da casa, a mulher era responsável por servi-lo, cumprindo com todas as atividades domésticas. Na literatura dessa época, as mulheres não ocupavam o papel de autoria das obras, mas sim de protagonistas.

Em uma época em que a arte e a religião cristã tenham tentado suplantar os ideais pagãos, as fadas sobreviveram nos contos de magia, remanescendo o poder das deusas da Antiguidade e sacerdotisas. Mendes (2000, p. 22) destaca a importância da mulher na literatura oral e escrita, “seja como personagem, seja como deusa ou sacerdotisa num ritual sagrado, ou como simples ama, tia, mãe ou avó que, enquanto fiava, ia traçando com palavras os fios das narrativas populares, transmitidas de geração a geração”.

Enfim, Perrault soube preservar os temas mitológicos da Antiguidade, usando o poder feminino com as fadas representando as mulheres divinas, boas ou más, ao mesmo tempo em que trouxe mulheres terrenas submissas ao poder masculino – sendo premiadas ou castigadas – para representar a sociedade francesa em que vivia e difundir o padrão comportamental em que o autor acreditava.

3.4 PERRAULT E SEU INTERESSE NA DEFESA DAS MULHERES

Nos séculos XVII e XVIII, algumas mulheres passaram a se organizar em círculos sociais e literários, buscando ocupar um espaço que antes só pertencia aos homens. Primeiramente, as reuniões aconteciam nos aposentos, como forma de torná-las mais intimistas. Posteriormente, ocupavam a sala das casas, originando, assim, os salões literários, onde se difundiam os “romances preciosos”. Tratava-se de um espaço em que os eruditos buscavam a diversão mútua, ao mesmo tempo que debatiam assuntos correntes. Coelho salienta que:

Nessas reuniões, era moda a leitura de caudalosos “romances preciosos”, derivados de elementos novelescos da Antiguidade clássica e do maravilhoso medieval, cuja matéria exuberante e fantasista-sentimental estava mais perto da “desordem” do pensamento do que da “ordem clássica” oficial.

Por analogia, a esses romances postos em moda, essas defensoras dos direitos intelectuais das mulheres passaram a ser chamadas de “preciosas”⁸ (Coelho, 2012, p. 82).

Perrault era frequentador assíduo desses salões, mantidos pelas mulheres que contavam histórias no gênero das lendas e fábulas, já que os outros gêneros ficavam reservados aos homens. O autor, então, buscava uma escrita que agradasse ao público leigo (aristocratas e, principalmente, mulheres), ganhando, por consequência, melhor avaliação e aceitação graças à sua influência diante dessas mulheres. Darnton justifica a escolha pouco provável de Perrault:

Perrault parecia ser a última pessoa que, provavelmente, iria interessar-se por contos populares. [...] Ele não tinha simpatia alguma pelos camponeses e por sua cultura arcaica. No entanto, recolheu as histórias da tradição oral e adaptou-as para o salão, com um ajuste de tom, para atender ao gosto de uma audiência sofisticada (Darnton, 1986, p. 89).

Nessa época, a Academia Francesa de Letras, fundada em 1635, tinha a missão de dirigir o gosto literário. No momento em que o salão das preciosas impunham regras um tanto quanto tirânicas, surgem os opositores, aqueles que se tornariam os maiores representantes do classicismo francês.

Essas “preciosas” defendiam os direitos intelectuais das mulheres e ficaram ao lado dos Modernos durante a Querela. Quem defendeu também o grupo de Perrault foi a revista *Le Mercure Galant*⁹. Toda essa movimentação pela inclusão das mulheres no seletivo grupo de intelectuais despertou a crítica de alguns autores que as satirizaram, como Molière, por exemplo. Os trabalhos de Perrault visavam à aristocracia dos salões literários de Paris – como o famoso salão de *Madame Lambert, Marquesa de Saint – Bris*. Lá, conseguiu preservar sua reputação e manter algum protagonismo. Os contos tiveram um estrondoso sucesso entre a audiência entediada da corte. Coelho evidencia alguma das obras que emergiram da disputa entre os antigos e os modernos:

⁸ Mulheres da nobreza ou da burguesia que lutavam pela liberdade de pensamento. Destacavam-se pela habilidade em estabelecer conversas intelectuais, em que se discutiam textos poéticos e literários. As reuniões aconteciam em suas casas e, por isso, tinham a responsabilidade de conduzi-las, fato que garantiu o espaço das mulheres entre os letrados e aumentou a quantidade de publicações femininas, especialmente de romances, trazendo aspectos de suas experiências. O gênero literário foi mal visto pelos defensores dos Antigos, que acreditaram que isso, somado à ascensão das mulheres entre os letrados, tornaria a sociedade francesa mais feminizada, o que ocasionaria o fim da civilização. Já os Modernos, liderados por Perrault, acreditavam que essa mudança na literatura tinha ligação com as transformações sociais e que isso fazia parte da Modernidade (Mendes, 2000).

⁹ *Le Mercure Galant* foi a primeira revista de moda, criada na França em 1678 por Jean Donneau de Visé. Embora a moda fosse seu principal assunto, abordava diversas outras publicações dedicadas ao público feminino como trabalhos manuais e literatura.

Perrault escreveu seu primeiro conto resgatado das *fabliaux*¹⁰ populares: *A Marquesa de Saluce* ou *A Paciência de Grisélidis*. Ao saber que Boileau escrevia uma “sátira contra as mulheres”, decidiu escrever em versos esse popular *fabliau*, que mostra o cruel despotismo do homem contra a mulher. Assim, enquanto Boileau divulgava sua *Sátira X*, Perrault lia seu texto feminista na Academia Francesa de Letras. Dessa forma, quase por acaso, abria-se nesse momento o caminho para a literatura infantil (Coelho, 2012, p. 82).

Perrault, com 55 anos, estava afastado da corte, dedicando-se somente à escrita. Seguindo as regras das “preciosas”, publica a coletânea *Contos de Mamãe Gansa* com o intuito não apenas de defender os Modernos em meio à Querela, mas apoiar as causas feministas, da qual sua sobrinha, Mlle. L’Écritier, era uma das líderes. Mendes (2000) enfatiza o destaque que as figuras femininas tiveram ao longo de sua coletânea, como protagonista ou com seu destino controlado pelos poderes de fadas ou bruxas. A figura do pai é pouco presente e os príncipes, embora com função heroica, são apenas o prêmio final.

Enquanto Coelho (2012) acredita nas boas intenções do autor, Mendes (2000) afirma que as narrativas de Perrault tinham mais interesses em si mesmas do que em uma causa nobre. Para Mendes, não se pode afirmar que o poeta fosse um defensor das mulheres ou que se empolgasse com a liberdade feminina. Embora, inicialmente, a dedicação do poder aos personagens femininos deixassem a impressão de que havia uma valorização da mulher, ao ler os textos mais atentamente, percebe-se que a linguagem simples, que lembra os narradores do povo, usa uma ironia, aliada a um fino humor, para ridicularizar tanto as personagens mulheres do mundo mágico como as do mundo real: “O racionalismo põe a pitada necessária de verossimilhança para que, com a ajuda de um certo ‘cartesianismo’, o encantamento não se desmorone” (Mendes, 2000, p. 116).

Ainda que sua escrita protagonizasse a mulher, ele pode ter se utilizado da sua presença nos salões literários para manter relações importantes, que poderiam ser úteis. Além disso, as regras poéticas aprendidas no convívio com as preciosas permitiram ao poeta composição das obras comemorativas aos grandes feitos da corte. Mendes justifica seu ponto de vista:

Não se pode afirmar com certeza que o poeta fosse um admirador ou defensor das mulheres. Muito menos que se empolgasse com a liberação feminina. Na verdade, a presença nos salões literários garantia a oportunidade de manter relações sociais importantes, que lhe seriam úteis no momento necessário. E as regras poéticas

¹⁰ “Poemas narrativos breves, muito famosos no folclore francês. Jocosos ou mordazes e, na maior parte, grosseiros na crítica de costumes que expressam, os *fabliaux* devem ter surgido de contos orientais que, desde a Antiguidade mais remota, se teriam infiltrado entre os galeses. É o gênero que, a partir do século 18, se transforma nos contos realistas, exemplares, os quais proliferaram na França medieval e dali saíram para as demais regiões europeias” (Coelho, 2012, p. 136).

aprendidas no convívio com as “preciosas” permitiam ao poeta a composição das odes comemorativas aos grandes feitos da corte, como Tratado dos Pirineus, o casamento do rei, o nascimento do delfim. Esse gênero de poesia lhe poderia abrir as portas da carreira política, sonho de todo bom burguês (Mendes, 2000, p. 66).

Perrault teve seu primeiro casamento apenas aos 44 anos, e não se casou novamente apesar de sua viuvez vir apenas seis anos depois. Outro fator que colabora para acreditar que o interesse do autor dizia mais respeito a ele mesmo do que à defesa das causas feministas, refere-se à questão de que, embora tivesse uma filha, não faz nenhuma referência a ela, nem mesmo em suas memórias, tornando até mesmo seu nome desconhecido. Em seu poema *Apologia das mulheres*, imagina-se que o poeta tentou defender as causas feministas, mas o preconceito e o retrato de uma sociedade machista ficam em evidência nas entrelinhas. Mendes, citando trechos da princesa que se apaixona pelos atributos físicos do Marquês de Cabará, e o comentário irônico diante do desmaio da mulher do gigante ao ver suas filhas degoladas pelo marido, usa o termo “antifeminismo” ao referir-se aos contos, enfatizando:

Afinal os homens (príncipes) também se deixavam impressionar pela aparência das mulheres (princesas ou camponesas), e não surge nenhum comentário irônico a esse respeito. Por essa razão só se pode falar, para caracterizar as personagens femininas desses contos, em feminilidade e não em feminismo. E quais seriam os principais aspectos dessa feminilidade, ou seja, da condição feminina expressa nos atributos das personagens a mulher, afinal, é forte e poderosa com o as fadas, ou frágil e dependente como as princesas? (Mendes, 2000, p. 126).

Além disso, julgar os contos como feministas ou não é interpretar as características das personagens femininas de acordo com a visão que se tem atualmente.

A coletânea *Contos de Mamãe Gansa* contém oito histórias que abordam o poder feminino da antiga sociedade matriarcal em paradoxo com os prêmios e castigos destinados às mulheres pelo patriarcado, destacando o modelo de comportamento implantado pela ideologia escolhida pela família burguesa para doutrinar crianças e mulheres. Temas como a fragilidade, a submissão e o conformismo estavam muito presentes. Desses, quatro tinham como protagonista uma mulher: “A bela adormecida no bosque”, “Chapeuzinho Vermelho”, “As Fadas” e “Cinderela”. Mendes destaca os comportamentos encontrados em “Cinderela”, que deveriam ser copiados:

Cinderela não reclama dos maus tratos e dos serviços pesados que a madrasta e suas filhas lhe impõem, aceita ingenuamente as razões pelas quais ela não pode ir ao baile e, depois, concorda em retirar-se antes da meia-noite. O supra-sumo da bondade, porém, é perdoar as irmãs invejosas e levá-las para o palácio real. Perrault conseguiu nesse conto retratar, com os requintes da arte literária, o modelo de comportamento

feminino esperado pela sociedade machista: a mulher deve ser linda, dócil, obediente e infinitamente bondosa (Mendes, 2000, p. 130).

Ao ler a coletânea, os atributos das personagens femininas logo ficam em evidência. O dom da beleza era o primeiro presente dado pelas fadas. E era esse o atributo responsável pelo desenrolar de todo o enredo. Afinal, se não fosse pela aparência, os heróis não se encantariam pelas protagonistas: “A bondade, a delicadeza, a honestidade, o recato, a obediência eram os outros estigmas da fragilidade feminina. As personagens que não tinham esses atributos, e tentavam se impor pela inteligência, pela maldade, pela inveja ou pela indelicadeza eram punidas, ou simplesmente esquecidas” (Mendes, 2000, p. 130).

Exemplos disso são a Bela Adormecida, a Cinderela e a Chapeuzinho Vermelho, que se destacam pela bela aparência e pelo bom comportamento, desempenhando a função de filha bondosa, dócil e amável, fazendo alusão a alguém que está exposta aos perigos do mundo.

Tais características deveriam compor a personalidade das mulheres e crianças que atendessem às expectativas de uma sociedade patriarcal. Já as fadas, sem nenhuma descrição de sua aparência física, lembram a mãe, zelosa e protetora, enquanto as bruxas lembram a madrasta ou a mãe malvada.

Em algumas partes, a narrativa mostra que o poder de uma fada mais jovem não anula o poder da mais velha, que profetizou alguma maldade. Tal acontecimento, contrariando a moral ingênua, mostra o poder da bondade sucumbindo ao outro, mas também transmite o ensinamento que os mais velhos deveriam ser sempre respeitados. No fim, o bem vence, e o enredo retoma seu curso esperado.

Nas primeiras versões de “A Bela Adormecida” e “Cinderela”, sem as adaptações que minimizam as maldades presentes, tão difundidos especialmente depois que Walt Disney produziu os filmes, pode-se ler as fadas e todo o poder feminino de decisão sobre o destino das pessoas. Ambos contam com um enredo em que a mulher jovem é perseguida pela mais velha, demonstrando a disputa pelo poder feminino. As duas têm poder, mas o bem sempre vence, atingindo a felicidade. Junto, garante-se também o ideal da moral burguesa. No primeiro, mesmo um sono de cem anos não foi capaz de comprometer as cores de sua tez e sua aparência angelical. No segundo conto, a fada usa uma varinha mágica para dar a bela vestimenta para a protagonista, completo pelo uso dos famosos sapatinhos de cristal, criação original de Perrault. No final de “Cinderela”, ao ser encontrada pelo príncipe, a protagonista não se vinga das irmãs maldosas. Com um modelo perfeito de comportamento feminino, leva-as para o palácio e casam com nobres.

Em “As fadas”, prêmio e castigo ficam em grande evidência. As duas irmãs, ao encontrarem uma velha a tratam de maneira distinta e recebem dela um dom e uma sentença que serão determinantes para seus destinos, já que da boca da bondosa passam a sair flores e pedras preciosas e, da maldosa, sapos e serpentes. Enquanto o castigo é o abandono e a morte, o prêmio é o casamento com o príncipe. Na verdade, o casamento é visto como um final feliz em quase todos os contos, com exceção de “O Pequeno Polegar” e “Chapeuzinho Vermelho”. Entretanto, ao analisar a sociedade francesa daquela época, nota-se que a realidade era outra:

O casamento não oferecia nenhuma fuga; ao contrário, impunha uma carga adicional, porque submetia as mulheres ao trabalho no sistema de manufatura a domicílio [...], além do trabalho para a família e a fazenda. Os contos, inevitavelmente, colocam esposas de camponeses junto à roda de fiar, depois de um dia cuidando do gado, carregando lenha ou ceifando feno. Algumas histórias apresentam quadros hiperbólicos de seu trabalho, mostrando-as jungidas ao arado ou puxando água de um poço com o cabelo ou, ainda, limpando fogões com seus seios nus. E, mesmo o casamento representando a aceitação de uma nova carga de trabalho e o novo perigo do parto, a moça pobre precisava de um dote para casar-se (Darnton, 1986, p. 55).

Já em “Barba Azul”, “As Fadas” e “Chapeuzinho Vermelho”, mostra-se a manipulação do feminino na sociedade patriarcal, uma vez que as mulheres recebem prêmios e castigos especiais.

“Barba Azul” está excluído das edições brasileiras, de literatura infantil, pela violência que apresenta e pela falta de personagens crianças em seu enredo. Ilustrando uma época em que a crueldade dos maridos era fator comum, baseia-se na história de um homem que matava suas esposas e escondia seus cadáveres em um quarto secreto, descoberto pela esposa curiosa. Cabe acrescentar que se tratava de um marido extremamente sádico, já que entregava todas as chaves dos aposentos da casa à mulher, mostrando qual não deveria ser usada. A curiosidade feminina, sempre tão criticada popularmente, como se fosse uma característica apenas das mulheres e passível de castigo, mostrava o machismo característico da cultura popular. No conto, a heroína só foi salva da morte porque reza e recebe proteção divina. Por fim, o marido é punido com a morte e a mulher ainda recebe uma grande fortuna de herança.

“As fadas” e “Chapeuzinho Vermelho”, além de serem os contos mais curtos da coletânea, são os únicos com personagens quase exclusivamente femininas. Só há o príncipe no primeiro, aparecendo no final do enredo e, no segundo, o lobo como representante masculino.

Assim, percebe-se a importância dos contos para transmitir a ideia de que o bom comportamento será premiado e o mau será castigado, lições de uma moral imposta pela

sociedade para as crianças e as mulheres, com o objetivo de representar e valorizar a vida familiar. Para Mendes (2000), isso justifica as atribuições das funções mais importantes das narrativas serem das mulheres.

Há, entretanto, três histórias em que as mulheres têm papel insignificante ou submisso: “O Gato de Botas”, em que a princesa, sem falas, apaixonou-se pelo filho do moleiro e faz dele um príncipe, “Riquê de Topete”, em que, apesar de ocupar espaço na trama, ela age de acordo com as orientações do príncipe que, ao final, passa a ser seu marido. E, por fim, “O Pequeno Polegar”, com ausência de fadas e princesas, as representações femininas são a mãe dos meninos e a mulher do gigante, todas submissas aos maridos.

Os homens, por sua vez, também não escapam ao crivo do autor. Entretanto, suas condutas são tratadas com mais condescendência: “As desobediências e transgressões femininas são mais frequentes e recebem sempre castigo, até mesmo a morte; já o autoritarismo excessivo dos homens tem um tratamento mais sutil, embora também seja criticado e castigado” (Pondé, 1985, p. 101).

As mulheres, por sua vez, aceitam com naturalidade as imperfeições masculinas, sem evidenciar suas aparências como aspectos importantes ao despertar do amor. Já a ênfase quanto ao comportamento feminino traz a necessidade da obediência, da beleza, da honestidade para garantir o matrimônio.

Fica evidente que, embora não se saiba a real opinião de Perrault quanto à inclusão das mulheres nas discussões literárias, sua escrita buscava agradá-las. E, se de início sua publicação era destinada aos adultos, na terceira adaptação da coletânea, *A Pele de Asno*¹¹, é que ele manifesta sua intenção de produzir uma literatura para crianças. Coelho salienta as intenções do autor:

A partir daí Perrault volta-se inteiramente para essa redescoberta da narrativa popular maravilhosa, com um duplo intuito: provar a *equivalência de valores* ou de *sabedoria* entre os antigos greco-latinos e os antigos nacionais, e, com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral (Coelho, 2012, p. 83).

Independentemente da intenção inicial, Perrault claramente escreveu buscando agradar mulheres e crianças, especialmente depois de sua terceira publicação. Cabe, então, por fim, analisar o conto e especialmente a moralidade imposta ao final de cada um, entendendo

¹¹ Também um conflito feminino, em consequência do desejo incestuoso de um pai por sua filha (Coelho, 2012, p. 83).

através de estudos contemporâneos, indícios do texto, especialmente em “Chapeuzinho Vermelho”.

4 “CHAPEUZINHO VERMELHO” E DE TODAS AS CORES

Ao escrever “Le Petit Chaperon Rouge” (1697), “Chapeuzinho Vermelho” na tradução, Perrault conta a história da bela jovem aldeã que ganha de sua avó um capuz com capa vermelha que lhe cai tão bem que passa a ser conhecida por esse nome. Ao levar alguns pratos de comida para a avó adoentada, passa pelo bosque e encontra o “compadre lobo”, um personagem antropomórfico que tinha “muita vontade de comê-la”, mas desiste de devorá-la por ver lenhadores por perto. Ao conversar com a inocente menina, pergunta o motivo do passeio. Ela responde e ainda informa o lugar exato onde a avó morava. O lobo avisa que vai visitar a avó, partindo rapidamente, enquanto a jovem aldeã fica entretida pelo caminho. Quando ele chega à casa da idosa, finge voz pueril e assim consegue entrar, engolindo a avó imediatamente. Então, deita-se na cama, sem se disfarçar com roupa nenhuma, como acontece na versão mais conhecida nos dias de hoje. Quando Chapeuzinho chega na casa da avó, estranha a voz grossa, no princípio, mas achando ser resultado do resfriado, acredita que é realmente a senhora que se encontra na cama. O lobo pede que a menina se deite junto com ele. A jovem tira a roupa, deita-se e se espanta “ao ver as formas da avó em *camisa de noite*. Faz, então, a série de observações das versões mais conhecidas do conto: “Vovó, que braços enormes você tem!” – E o lobo responde: “São para te abraçar melhor!”. - Capinha continua olhando as grandes pernas, as grandes orelhas, os grandes olhos, até que observa os grandes dentes, ao que o lobo lhe responde: “É para te comer”. Assim, o lobo atira-se sobre a menina e devora-a (Perrault, 2002, p. 22).

Esta está entre as histórias mais conhecidas do repertório infantil. Embora a versão de Perrault tenha sido modificada ao longo do tempo, seu pioneirismo em registrar a narrativa foi fundamental para que as demais versões existissem. Nos próximos subcapítulos, a pesquisa abordará mais informações sobre a história, suas origens e o que pode ter contribuído para a escrita e a perenidade da obra, através dos teóricos: Tatar (2004), Darnton (1986), Coelho (2012) e Corso e Corso (2006), que nortearão o capítulo.

4.1 “CHAPEUZINHO VERMELHO”: ORIGENS

Ao conceber que todos os contos presentes no livro derivam da oralidade e folclore, entende-se a real dificuldade em estabelecer uma data e localidade exatas de suas criações. As obras que precederam Perrault, destinadas à formação (especialmente das meninas), eram

formais, com escritas rígidas e preferencialmente bíblicas, opostamente ao que traz o autor, com fábulas pagãs e ensinamentos sutis, mas com o mesmo objetivo edificante.

Diferentemente dos outros contos, nos quais pesquisas apontam similaridades com narrativas anteriores que foram referência de Perrault, “Chapeuzinho Vermelho” é o único da coletânea que tem origem direta da tradição oral. Entre as histórias mais semelhantes, cita-se o mito de Cronos: “o deus do tempo engole os filhos logo ao nascerem temendo ser destronado; Júpiter escapa, graças aos artifícios maternos, e posteriormente resgata os irmãos que saem do estômago do pai, enchendo-o de pedras, final semelhante ao encontrado na versão de Chapeuzinho dos irmãos Grimm” (Michelli, 2006, p. 1).

Coelho (2012) cita também uma história latina, *Fecunda Ratis*, escrita por Egberto de Lièges, e datada de 1023, em que uma menina, usando um manto vermelho, é descoberta na companhia de lobos. Após ser devorada, escapa milagrosamente e também usa pedras na barriga do lobo para puni-lo. Entretanto, todos estão muito distantes do autor para que se possa estabelecer alguma relação. Além disso, o capuz vermelho é criação literária de Perrault¹².

Tatar (2004) traz à discussão uma versão francesa de 1885, que aborda algumas histórias em que a protagonista não seria tão inocente e frágil, usando da própria esperteza para ludibriar o lobo. Como exemplo, pode-se citar a versão oral e anônima denominada *A história da avó*, em que a protagonista, sem nenhuma referência ao capuz vermelho, leva pão quente e uma garrafa de leite para a avó, optando pelo caminho das folhas de pinheiro ao das pedras, e chega à casa pretendida depois do lobo. Este, depois de matar a velha, coloca um pouco da carne na despensa e parte de seu sangue em uma garrafa. A menina chega e serve-se da carne e sangue da avó, despertando o comentário de um gato que presenciava o momento: “Eca! É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da vovó!” (Tatar, 2004, p. 334). O lobo orienta que ela se deite na cama com ele. Então, ela faz um *striptease*: avental, corpete, vestido, meias e anáguas e, sob ordens do animal, joga todas as suas roupas no fogo, pois delas não mais precisará. O enredo segue como de costume, com o emblemático diálogo, mas no momento que ela seria devorada, engana o lobo pedindo para ir lá fora “se despertar” (Tatar, 2004, p. 335). Ele até sugere que ela faça suas necessidades na cama, o que ela rejeita. A condição para a permissão concedida é um cordel de lã amarrado na perna da menina, que após se soltar, foge.

¹² O título em inglês “*Little Red Riding Hood*” faz referência ao capuz, mas em francês “*Le Petit Chaperon Rouge*” e alemão “*Rotkäppchen*”, podem ser melhor traduzidos como gorros.

Darnton, em seu livro, cita uma versão semelhante, cujas diferenças são os possíveis caminhos até a casa da avó: “o dos alfinetes ou das agulhas?” (Darnton, 1986, p. 22), o comentário do gato: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó” (Darnton, 1986, p. 22), e o desfecho trágico para as mulheres da trama. O autor cita também uma versão italiana, em que, embora em um primeiro momento, a menina engane o lobo com um bolo cheio de pregos, depois é ludibriada pelo animal, que a faz comer a avó e, em seguida, a devora.

Portanto, entre possíveis inspirações de Perrault, o que mais se modifica é o final da protagonista. Ora a garota se mostra esperta, enganando o vilão; ora ingênua, comendo a carne e bebendo o sangue de sua família, ou ainda, o final que seria o escolhido por Perrault, trágico, quando o lobo sacia sua fome. Bonotto (1999, p. 20), em seu estudo, salienta:

Os contos tradicionais, em regra geral, terminam bem, no sentido de que os “maus” são punidos e os “bons” recompensados. Mas há um ciclo de contos que terminam mal, onde os protagonistas, ou outros personagens “bons” têm uma morte violenta. São os *Schreckärchen* ou os *Warnmärchen* que são compostos para amedrontar as crianças e alertá-las contra certos perigos ou, ainda, impedi-las de cometer certas ações. Neste ciclo de contos, constata-se uma constante: é preciso que o personagem, simpático à criança, morra para que o propósito da narrativa se cumpra, e efetivamente provoque medo ou susto. Neste grupo de histórias se enquadra, também, a história de *Chapeuzinho Vermelho* (Bonotto, 1999, p. 20).

Darnton justifica a escolha de Perrault já que, a fim de agradar a audiência sofisticada que fazia parte dos salões literários franceses, eliminou o canibalismo, mas conservou sua base original, “não se desviou da linha original da história e não estragou a autenticidade e a simplicidade da versão oral com detalhes embelezados” (Darnton, 1986, p. 89). Corso e Corso ainda acrescentam que esse final repetitivamente trágico contribuiu para garantir o interesse dos leitores:

Apesar das modificações, ao longo desse processo, ficou preservada a existência de um diálogo, em que a vítima faz perguntas, parecendo desconfiada, mas ingenuamente se entrega à bocarra de seu algoz. Por mais máscaras que se ponha para suavizar a violência do relato, a menina será engolida (Corso; Corso, 2006, p. 77).

E, embora esse seja o mais trágico da coletânea do autor, os contos franceses se assemelhavam por conter o realismo em seus enredos:

Os contos franceses demonstram que o mundo é duro e perigoso. Embora, na maioria, não fossem endereçados às crianças, tendem a sugerir cautela. Como se erguessem letreiros de advertência [...]. Por mais louvável que seja dividir o seu pão

com mendigos, não se pode confiar em todos aqueles que se encontram pelo caminho. Alguns estranhos talvez se transformem em príncipes e fadas bondosas; mas outros podem ser lobos e feitiças, e não há maneira de distinguir uns dos outros (Darnton, 1986, p. 78).

Entretanto, os contos de fadas parecem ser histórias que não necessitavam manter a fidelidade com suas raízes. A reescrita de “Pequeno Polegar” fez João retomar o tesouro roubado de seu falecido pai pelo gigante, já que a primeira versão incentivava que a mentira seria recompensada. Aconteceu o mesmo com “Aladim”, em que houve a transformação completa da personalidade do protagonista. Com “Chapeuzinho Vermelho” não foi diferente. Tatar (2004) afirma que tanto Perrault como os Irmãos Grimm se empenharam em eliminar os acontecimentos mais sórdidos e eróticos, propondo uma versão que condenava a ociosidade e a vaidade. A versão que chegou à Alemanha dos Irmãos Grimm teve alterações que a tornaram moralmente mais bem aceita.

Segundo Franz, “os Irmãos Grimm escreveram os contos de fadas literalmente como eram contados pelas pessoas das redondezas, mas mesmo eles não resistiram algumas vezes a misturar um pouco as versões” (Franz, 1981, p. 19); todavia, suas alterações estariam mencionadas em notas de rodapés ou em cartas. Em sua versão, Chapeuzinho recebe de sua mãe orientações claras a seguir em seu passeio, deixando mais evidente a transgressão da protagonista. Mas a mudança mais explícita diz respeito ao final, quando surge o caçador, figura masculina que salva as personagens femininas do conto, punindo o lobo e dando uma segunda chance à menina desobediente e à sua avó. Khéde salienta essas diferenças:

No conto de Perrault não aparecem caçadores vingativos e o lobo não é punido. Chapeuzinho é vítima de sua ingenuidade. A punição está implícita: por se deixar persuadir, ela é devorada pelo lobo, que é o elemento masculino que seduz/persuade o elemento feminino. Esta, por sua vez, não hesita em deitar-se nua, na cama, com o lobo (Khéde, 1986, p. 26).

Acontece que, enquanto Perrault recolheu os contos da tradição oral de seu povo, Darnton afirma que os Grimm conseguiram essa e algumas outras histórias com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga, que ouvira a história de sua mãe, descendente de uma família francesa, que trouxe seu próprio repertório de histórias para Alemanha quando fugiram da perseguição de Luiz XIV. Os Grimm foram apresentados à versão que Charles Perrault já tinha retocado para atender ao gosto sofisticado dos intelectuais frequentadores dos salões literários. Assim, os relatos que eles ouviram “não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular” (Darnton, 1986, p. 24). Provavelmente, a mudança foi

narrada primeiramente por Jeannette, e depois documentada pelos Grimm como forma de amenizar a violência, o que faz dessa a versão mais conhecida e divulgada.

Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859), tal como Perrault, estudaram e defenderam sua nação, a Alemanha nesse caso, especialmente por sua escrita acontecer concomitantemente ao Romantismo. Famosos por introduzir uma literatura voltada essencialmente para as crianças, também publicaram uma coletânea: *Contos de fadas para crianças e adultos*, em dois volumes, respectivamente em 1812 e 1815.

Sua reescrita foi a responsável pela redenção de Chapeuzinho e sua avó através do caçador. De diferente, pode-se citar a substituição dos atributos físicos da menina pela descrição dela como “mimosa” (Grimm, 2014, p. 135), que em outras traduções também trazem “encantadora” e a série de recomendações da matriarca:

Vem cá Chapeuzinho Vermelho; aqui tens um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho, leva isso para a vovó; ela está doente e fraca e se fortalecerá com isto. Sai antes que comece a esquentar e, quando saíres, anda direitinho e comportada, e não saias do caminho senão podes cair e quebrar o vidro, e a vovó ficará sem nada. E, quando chegares lá não esqueças de dizer bom dia, e não fiques espiando por todos os cantos (Grimm, 2014, p. 135).

A história se desenvolve muito semelhantemente à original, até o momento que o lobo, que já devorou a avó, engole também a menina. Depois disso, satisfeito, deita-se, adormece e ronca tão alto que desperta a curiosidade de um caçador que passava perto.

O caçador, ao ver o lobo deitado, aponta a espingarda para o animal, mas desconfia que a vovó poderia ter sido engolida. Pega, então, uma tesoura e abre a barriga do lobo adormecido, de onde saem as duas, aliviadas. Chapeuzinho logo traz umas grandes pedras, que são colocadas na barriga do malfeitor, o que o impede de fugir pelo peso, e o faz cair morto. E assim termina essa história:

Então os três ficaram contentíssimos. O caçador arrancou a pele do lobo e levou-a para casa, a vovó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho Vermelho trouxera, e logo melhorou, mas Chapeuzinho Vermelho pensou: “Nunca mais eu sairei do caminho sozinha, para correr dentro do mato, quando a mamãe me proibir de fazer isso” (Grimm, 2014, p. 137).

Nessa versão, Chapeuzinho é vítima, mas renasce a partir do desafio e torna-se a heroína da história. Em uma sociedade marcada pelo patriarcado, ela protagoniza, ao mesmo tempo que demonstra a necessidade da proteção dos homens.

Posterior a essa, também dos Grimm, houve uma versão que parece uma continuação da primeira, em que Chapeuzinho reencontra seu algoz. Desta vez, mais esperta e sabendo do

perigo que corria, não se deixa ludibriar: chega rapidamente à casa da avó, conta-lhe o que aconteceu e armam juntas uma armadilha. O lobo é queimado em água fervente e morre afogado. Agora, o ato heroico acontece após a união das duas mulheres: “Os recontadores de história, como os irmãos Grimm, acrescentam-lhe elementos que visam solucionar o conto no seu enigma inconsciente para torná-lo mais aceitável à razão moral; simplificam-no e o empobrecem” (Messias, 2002, p. 28).

As duas versões, mesmo sem a moral, cumprem com a sua função pedagógica, pois ensinam a seguir a orientação dos mais velhos e a ter maior precaução com os outros. A referência “comportada” mostra que não há tantas diferenças assim quando nos referimos às atitudes esperadas pelas meninas, resultado dos valores impostos, “dos ‘bons costumes’, da educação burguesa, e da reflexão advinda da experiência empírica. Os valores são absolutos e o narrador não permite outro ângulo de visão” (Khéde, 1986, p. 26). Da mesma forma, Pondé (2018) cita dois modelos femininos a partir da escrita dos Grimm, o primeiro “romanticamente frágil, que depende da proteção masculina; e outro que antecipa uma imagem feminina mais esperta e independente. Isso ocorreu porque Chapeuzinho Vermelho fez confidências à avó, ou seja, não sufocou completamente a sua fala” (Pondé, 2018, p. 52).

Sosa, entretanto, critica essas mudanças, cada vez mais comuns nas reescritas das histórias. Embora consciente de que “a moral neles refletida é a de seu tempo” (Sosa, 1978, p. 42), acredita que finais obrigatoriamente felizes nas histórias infantis constituem uma atitude falsa e contraditória, com uma crítica à tendência moderna dos contos renovados e das histórias em geral, que são reescritas com violência amenizada. Afinal,

os lobos não continuam a comer Chapeuzinhos Vermelhos? Quem é capaz de desmentir o mito popular – nem tão mito assim, aliás... – que Perrault honestamente recolheu, respeitando a verdade proclamada pelo povo? Muito bem: suprimamos Chapeuzinho, história escrita com insuperável maestria, obra-prima que venceu séculos e todos os maus escritores de literatura infantil surgidos depois. Devemos deixar a criança à mercê da falsa composição, mal escrita sob qualquer ângulo, embora repleta de boas intenções? Ou à mercê das colunas dos jornais com seu manjar diário de crime cínicos, de notas verdadeiramente pornográficas ou descaradamente grosseiras? É evidente que a influência de Chapeuzinho não foi tão perigosa ao longo do tempo... e que tampouco se propõe a convencer quem quer que seja com determinado exemplo moral... Muito mais perigosa é a outra literatura, a falsa versão, aquela a que ninguém quer comer, mas em que, na verdade ela é comida (Sosa, 1978, p. 42).

O autor ainda explica que essas mudanças não seriam necessárias já que as crianças veem tudo com seu lado positivo. Ao ladrão, atribuem a astúcia e a coragem, à morte, um passo para a ressurreição. Isso faz com que a história seja muito mais apreciada por seus

acontecimentos dramáticos do que pela sua moral subjacente, já que para a criança, mesmo a tragédia não significa perigo, pois a realidade que ela representa não corresponde ao mundo infantil. Mesmo assim, a versão que atravessou gerações tem um final mais semelhante ao que os Irmãos Grimm publicaram.

Franz também não concorda com as reescritas dos contos de fadas em geral, por acreditar que cada um interpreta o que lê ou ouve de acordo com suas próprias concepções e, da mesma forma, enriquece seu aprendizado. Ela defende que os contos deveriam estar presentes na educação em suas versões originais: “Infelizmente isso não acontece. Mesmo quando oferecidos à criança, costumam vir retocados inescrupulosamente, os personagens todos bonzinhos e alambicados. Sua força salutar fica perdida” (Franz, 1981, p. 11). Para ela, a escrita fiel, deixaria “os vazios e os paradoxos aparecerem, podendo soar tão paradoxais quanto nos sonhos” (Franz, 1981, p. 19).

Outra crítica, da mesma autora, tem relação com as traduções. Segundo ela, ninguém alteraria textos antigos, consagrados, mas não dão a mesma importância aos contos de fadas, já que esses “parecem ser um campo aberto de modo que alguns se sentem livres para tomar qualquer liberdade” (Franz, 1981, p. 19).

Exemplo que as reescritas buscam finais mais agradáveis aos leitores é a publicação, na década de 1970, de uma Coleção da Disney em disco e livro, com a violência totalmente eliminada, em que a avó se esconde no armário e Chapeuzinho Vermelho engana o lobo até que chegasse o caçador. Darnton reitera a importância do final original, por sua verossimilhança com alguns desastres que acontecem sem motivos ou explicações:

Mais de metade das trinta e cinco versões registradas de “Chapeuzinho Vermelho” terminam como a versão contada antes, com o lobo devorando a menina. Ela nada fizera para merecer esse destino [...]. Ela, simplesmente, caminhou para dentro das mandíbulas da morte. É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII (Darnton, 1986, p. 79).

Por fim, nota-se que o interesse contínuo na obra fez com que ela fosse constantemente reescrita, com novos elementos que podem mudar completamente o desfecho ou pequenos detalhes que mantêm a ideia inicial. Porém, com frequência, a moral, separada estruturalmente da narrativa, foi suprimida sem que isso causasse prejuízos, tornando-a pouco conhecida nos dias atuais.

4.2 A MORAL DE “CHAPEUZINHO VERMELHO”

Ao transformar as narrativas populares em contos eruditos, Perrault manteve as características que escutou ao longo do tempo, como a linguagem simples e acessível. Rejeitando a arte da Antiguidade, volta-se para a arte popular, coletando contos que circulavam oralmente pelas áreas campestres e adicionando elementos de sua criação, como o bosque encantado da Bela Adormecida, a barba azul, as botas do gato, o sapato de cristal, a fonte da fada, as botas de sete léguas do Pequeno Polegar, o topete de Riquê e, finalmente, o capuz vermelho da protagonista de “Chapeuzinho Vermelho”. Elementos que, apesar de não existirem na tradição oral até aquele momento, integraram tão bem cada história que passaram a ser incorporados às próximas narrações orais, como se sempre tivessem existido.

Ao final de cada conto, escreve uma moral explícita que torna a obra apreciada pelas crianças. Tatar, entretanto, salienta que essas conclusões nem sempre se harmonizavam com o enredo da história, e muitas vezes “não ofereciam nada além de uma oportunidade para um comentário social aleatório e digressões sobre caráter” (Tatar, 2004, p. 9).

É somente na terceira adaptação que o autor manifesta sua vontade de reproduzir uma literatura dedicada à infância. Sua intenção era “divertir as crianças e ao mesmo tempo orientar sua formação moral” (Coelho, 1982 p. 237). Mello (2002) justifica a moral estar no final do conto, pois se trata do momento que a criança já aprendeu aquilo que a história buscava transmitir. Além disso, a autora relaciona essa parte às concepções pedagógicas de Perrault, já que era essencial ao livro infantil, preferencialmente à moralidade cristã, sempre escrita de forma sutil para garantir sua eficácia.

Enquanto o texto tinha uma linguagem tão simples quanto a falada pelos camponeses, Perrault escreveu a moral em verso, em forma de poema, usando as normas e exigências do metro e da rima, dando suas características pessoais de escrita à impressão da obra.

Pondé (1985, p. 101) destaca, ao longo da coletânea, que o modelo de comportamento feminino se relaciona com a função social. Isso se deve especialmente por se tratar de um período histórico em que a mulher adquiria identidade social ao se casar. Desenvolver atributos como honestidade, beleza e obediência fazia com que o processo de encontrar um marido fosse facilitado e, por consequência, ela fosse premiada por sua boa conduta.

Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvidas, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução. Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os ideais e valores ou desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e se fundamenta...) (Coelho, 2000, p. 27-28).

A moral de “Chapeuzinho Vermelho” orientava todas as moças, especialmente as das classes dominantes, que mais tinham acesso à história, a manterem-se obedientes aos princípios cristãos a fim de evitar um final trágico como o da protagonista, assustando-as através de um discurso autoritário e monológico: “Ensina que quem transgride as regras se expõe ao perigo, é punido e fim da história” (Corso; Corso, 2006, p. 74). Pondé reitera a afirmação, justificando que “o conto de fadas escrito por homens nos séculos passados mostra a intenção de enclausurar a mulher” (Pondé, 2018, p. 49). A autora ainda explica que conto servia de exemplo, pois a personagem foi punida com a morte, aniquilando seu desvio de conduta, servindo “de exemplo para as meninas do povo que não aceitassem o paradigma da organização familiar patriarcal capitalista, que exigia a castidade e o recato femininos (Pondé, 2018, p. 50). Elas deveriam escutar seus pais, que lhes desejavam o que consideravam o melhor: manterem-se virgens para conquistarem um casamento bem feito, mesmo que arranjado. Eis a moral que segue o conto:

Vimos que os jovens,
Principalmente as moças,
Lindas, elegantes e educadas,
Fazem muito mal em escutar
Qualquer tipo de gente.
Assim, não será de estranhar
Que, por isso, o lobo as devore.
Eu digo lobo porque todos os lobos
não são do mesmo tipo.
Existe um que é manhoso

Macio, sem fel, sem furor.
Fazendo-se de íntimo, gentil e adulator,
Persegue a jovens moças
Até suas casas e seus aposentos.
Atenção, porém!
As que não sabem
Que esses lobos melosos
De todos eles são mais perigosos (Perrault, 2002, p. 23).

Darnton questiona: “Qual é a moral dessa história? Para as meninas é clara: afastem-se dos lobos. Para os historiadores, parece dizer algo sobre o universo mental dos camponeses no início dos Tempos Modernos” (Darnton, 1986, p. 22). Pondé (1985) concorda, ao afirmar que Perrault representou a sociedade francesa na qual vivia, idealizando um modelo feminino que valorizava a castidade e o recato. Dessa forma, as meninas, especialmente as bonitas, precisavam manter-se longe dos lobos da vida real. Era delas o dever de conservarem-se seguras e de resistirem aos impulsos de prazer que pudessem surgir em alguma ocasião.

Em “Chapeuzinho Vermelho”, a intenção de alertar as meninas contra a sedução amorosa está bem clara. Tanto na advertência de que meninos e “sobretudo meninas” devem ser rigorosamente obedientes aos conselhos dos mais velhos, como nos versos que encerram a estrofe: “Mas, em vão! quem não sabe que esses lobos sedutores/De todos os lobos, são os mais perigosos!” (Coelho, 1982, p. 239).

Essa preocupação em definir um modelo exemplar vai ao encontro do que Scott (2019) defende em sua teoria, quando enfatiza que os papéis sociais não são questões biológicas, mas sim uma construção social que varia de acordo com o tempo e o espaço. Da mesma forma, Butler defende que o jeito de ser e de agir individual acontecem sem intencionalidade, resultando de vivências coletivas, com contexto cultural amplo, compartilhadas com outras pessoas que passaram pela mesma situação: “O pessoal é, então, implicitamente político tanto quanto é condicionado por estruturas sociais compartilhadas” (Butler, 2019, p. 218). Assim, juntamente com o fato de os contos folclóricos, base das histórias infantis, serem usados como forma de ensinamento em épocas primitivas, compreende-se o porquê de cada elemento estar no enredo, não aleatoriamente, mas com intencionalidade.

Como já visto, a literatura infantil teve uma tendência pedagógica que a acompanhou por bastante tempo e sofre ainda muita resistência para desvencilhar-se dessa ideia. A moral presente em “Chapeuzinho Vermelho” reforça isso. Ela evidenciava a influência da literatura na percepção e formação dos leitores, especialmente, nesse caso, das meninas. A versão mais conhecida da coletânea é aquela com a moral suprimida, e Benedetti justifica isso:

Não por acaso a obra de Perrault se popularizou entre nós com a exclusão das famosas morais. Se os destinatários fossem as crianças, a moral não se coadunaria com o seu público. Se os destinatários fossem adultos, as morais despertariam interesse, mas nem tanto os contos. Em geral, optou-se pelas crianças como público alvo, e as morais foram excluídas. Ou seja: a ambiguidade criada no momento em que Perrault toma um conto para crianças e acrescenta uma moral para adultos acaba prejudicando a divulgação conjunta sempre que o interesse recai na narrativa em si, e não na função que ela desempenhou em determinada época em dadas circunstâncias (Benedetti, 2012, p. 19)

Bettelheim também defende a supressão da moral por acreditar que os ensinamentos da história acontecem mais de maneira indireta, não proposital. É durante a leitura que aparecem aspectos que dependem da interpretação individual para fazerem sentido. E até a mesma pessoa pode ter aprendizados diferentes ao reler o conto, já que sua maturação e vivências interferem diretamente na sua compreensão.

Todos os bons contos de fadas têm significados em muitos níveis; só a criança pode saber quais significados são importantes para ela no momento. À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos bem conhecidos, e isso lhe dá a

convicção de que realmente amadureceu em compreensão, já que a mesma estória agora revela tantas coisas novas para ela. Isto só pode ocorrer se a criança não ouviu uma narrativa didática do assunto. A estória só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos (Bettelheim, 1978, p. 205-206).

Por fim, sabe-se que, mesmo antes de Perrault documentar as histórias e acrescentar a moral, elas tinham a função de distrair as pessoas e ensinar sobre acontecimentos do cotidiano. Apesar de mais tarde destinarem-se às crianças, os adultos também aprendiam e formavam suas concepções através das narrativas por elas apresentarem os papéis sociais determinados como corretos e ideais, doutrinando de maneira sutil, sobre diversos temas, inclusive sobre a moralização dos hábitos femininos.

Hoje, sabe-se que os contos de fadas trazem diversos temas à reflexão e à discussão entre pais e filhos, ou entre contadores e ouvintes, como violência, abandono, felicidade, ética e tantos outros temas da vida real. Por isso, as histórias atraíram a atenção de diversos profissionais dispostos a compreender esses instrumentos que tanto podem atuar no consciente e inconsciente cultural coletivo. É isso que será abordado no próximo subcapítulo.

4.3 “CHAPEUZINHO VERMELHO” E SEUS SIGNIFICADOS

Muitos estudiosos se dedicaram a estudar os símbolos dentro da história e os possíveis significados de cada elemento. Este subcapítulo se destina a entender que, muito além de entretenimento para as mais diferentes idades ao longo do tempo, os contos de fadas têm diversos significados possíveis de serem interpretados.

Contar histórias às crianças é uma forma de entretê-las, mas também de incentivar sua fantasia e reconhecer suas emoções. Coelho acredita que “no encontro com a literatura (ou com a arte em geral), os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade” (Coelho, 2000, p. 29). Franz acrescenta que a regra vale para todas as idades, já que

isto é, provavelmente, uma projeção de nossa própria situação; conosco isto também é verdadeiro, pois se retomamos esses mitos, nós compreendemos as nossas razões de viver e isso muda toda a nossa disposição de vida, sendo que muitas vezes pode mudar nossa própria condição psicológica (Franz, 1981, p. 74-75).

O casal de psicanalistas Corso e Corso (2006) afirmam que, como a criança ainda não tem completa clareza sobre o que é real ou não, ela se interessa por todas as possibilidades de

linguagem que lhe são ofertadas, com o objetivo de ampliar sua imaginação, garantindo maiores possibilidades de superar desafios que lhe serão impostos.

Franz reitera isso ao longo de suas análises e defende que os “Contos de Fadas são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (Franz, 1981, p. 15). Assim, segundo ela, essas histórias estariam repletas de arquétipos que, ao mesmo tempo que transmitem ideias do inconsciente coletivo, representam também a ideia de todo um sistema. Não apenas a moral deixa explícito o ensinamento que Perrault queria transmitir, mas há algo também nas entrelinhas, pois “um texto ou um discurso torna-se simbólico a partir do momento em que, por um trabalho de interpretação, nele descobrimos um sentido indirecto” (Todorov, 2006, p. 19). Franz considera que cada conto “é um sistema relativamente fechado, composto por um significado psicológico essencial, expresso numa série de figuras e eventos simbólicos, sendo desvendável através destes” (Franz, 1981, p. 16).

Sempre que alguém procura, por trás de Perrault, as versões camponesas de Mamãe Ganso, encontra elementos de realismo - não narrativas fotográficas sobre a vida no pátio da estrebaria (os camponeses não tinham na realidade, tantos filhos quantos buracos de uma peneira, e não os comiam), mas um quadro que corresponde a tudo o que os historiadores sociais conseguiram reconstituir, a partir do material existente nos arquivos. O quadro é cabível, e essa adequação é uma decorrência lógica. Mostrando como se vivia, *terre à terre*, na aldeia e na estrada, os contos ajudavam a orientar os camponeses. Mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, de uma ordem social cruel (Darnton, 1986, p. 59).

Ou seja, longe de qualquer “conto de fadas” que se possa imaginar, as versões originais tinham mais relação com a vida real, seus problemas e a forma de lidar com eles, do que com os finais felizes que se veem nas versões contemporâneas.

Além disso, cada narrador, mesmo que de forma oral, incluía fatos pertinentes ao tempo e à realidade em que viviam: “Os contos não advogam a imoralidade, mas desmentem a noção de que a virtude será recompensada ou de que a vida pode ser conduzida por qualquer outro princípio que não uma desconfiança básica” (Darnton, 1986, p. 80). Não se afirma, entretanto, que Perrault tinha consciência de todos esses significados quando documentou o que ouviu, mas muitos estudiosos buscaram compreender muito além do que as palavras expressaram, através de hipóteses que tentaram desvendar o significado de cada símbolo e metáfora.

Entre as observações realizadas evidenciam-se, por exemplo, as personalidades estereotipadas ao longo da coletânea e o padrão comportamental das personagens femininas:

nele tudo se estrutura de maneira dual ou polar em atitudes antagônicas. Entre os valores ético-sociais aí realçados temos o servilismo atribuído aos afazeres domésticos, a exaltação da beleza, da submissão, bondade, cortesia, paciência, gentileza... como qualidades fundamentais da mulher; o prêmio ou recompensa futura, como estímulo à virtude; a importância do falar educado e cortês que devia prevalecer no convívio humano; etc. (Coelho, 2000, p. 100-101).

Esse padrão interferiu em todas as representações que se seguiram, tanto que dificilmente se consegue pensar em uma madrasta boa, uma princesa feia ou com atitudes grosseiras, ou uma protagonista que rejeite o amor do príncipe porque ama outro, ou simplesmente porque deseja viver solteira.

Bettelheim (1978), psicanalista, está entre os estudiosos que buscaram dar significado aos elementos dos contos de fadas e atribuiu a eles um forte valor terapêutico, afirmando que poderiam ser utilizados como aliados para ajudar crianças e adultos a resolver seus conflitos, refletindo sobre os acontecimentos do enredo em um terreno seguro propiciado pela fantasia e pela imaginação. Assim, a criança só poderá enfrentar o que se passa no seu inconsciente adaptando esse conteúdo às fantasias conscientes, garantindo subsídios para compreender a si mesma. Franz corrobora, pontuando: “quando se contam histórias de fadas para as crianças, elas se identificam ingênua e imediatamente e captam toda a atmosfera e sentimento que a história contém” (Franz, 1981, p. 74).

Corso e Corso (2006) também os analisaram e acreditam que os elementos assustadores nos contos de fadas auxiliam as crianças a enfrentar seus temores. Esse medo é fundamental para a proteção da espécie e é através dele que a curiosidade e a coragem emergem. São essas histórias, também, que poderão preparar os pequenos para as situações difíceis da vida que, em geral, os adultos escondem deles.

Darnton (1986) também se interessou pelos contos e baseia suas análises em fontes históricas. Ele cita dois psicanalistas que analisaram “Chapeuzinho Vermelho”: Erich Fromm e o próprio Bruno Bettelheim. Entretanto, critica os dois trabalhos. O primeiro pelo equívoco da versão que utilizou, pois teve acesso a possivelmente uma versão dos irmãos Grimm, concluindo sobre fatos que nunca existiram na obra matriz, citando, por exemplo, uma suposta garrafa que Chapeuzinho carregava, a advertência que sua mãe a teria dado e as pedras que posteriormente teriam sido colocadas na barriga do animal, ligando todos os elementos à sexualidade adulta que estaria confrontando a menina.

O segundo, de Bettelheim, concluiu que “é o princípio do prazer que faz a menina se extraviar, quando já está crescida demais para a fixação oral [...] e ainda é muito nova para o sexo adulto” (Darnton, 1986, p. 25). A história teria uma série de símbolos representativos,

fazendo a menina “ir para a cama com seu pai, o lobo, dando vazão, sim, a suas fantasias edípicas” (Darnton, 1986, p. 26). A crítica de Darnton a esse psicanalista deve-se ao fato de sua análise ser muito linear, considerando tudo como imutável, sem contextualizar a história e a sociedade da qual surgiram as histórias. O autor acrescenta: “Longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de história do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (Darnton, 1986, p. 29).

Assim, embora não seja a versão mais conhecida, o final trágico para a avó e a neta pode ter algumas explicações. Michelli (2006), consciente de que a escassez de alimentos era comum quando os contos foram escritos, atribui a tragédia muito mais à fome do que a qualquer outro motivo. Chapeuzinho teria sido atacada porque ela “é a portadora do alimento e, por conseguinte, da vida” (Michelli, 2006, p. 4).

Warner, embora afirme que podem existir inúmeras interpretações do mesmo fato, defende a ideia de que “o lobo, a quem foram assimiladas, poderia representar os habitantes nativos da região rural, peludos, selvagens, descabelados, livres da aculturação importada, comendo alimentos e carnes crus, um animal nativo numa paisagem nativa” (Warner, 1999, p. 214).

Há também quem veja a história como representação religiosa dos povos primitivos ou antropológica, como Bettelheim (1978), que liga a personagem à imagem do sol vermelho, muito semelhante ao que diz Coelho, que “reconhece na Chapeuzinho Vermelho e em sua avó ‘o mito do Sol crescente e do Sol no ocaso’, isto é, da Aurora matutina e Aurora vespertina’. No lobo que a devora, vê personificada a noite que engole a claridade e depois é rompida pelo sol” (Coelho, 2012, p. 110-111).

De acordo com esses estudiosos, cada elemento da história pode ser interpretado de uma forma diferente. Messias alerta quanto a isso:

a riqueza do conto só pode ser sentida em sua profundidade se não fizermos interpretações fechadas, simplificadoras, demasiado racionais. A riqueza só se resgata em meio à ambiguidade e à confusão, que são a própria fonte de vida da história, que o fez permanecer atraente pelos tempos afora, vigoroso, e contínua fonte de inspiração (MESSIAS, 2002, p. 30).

Os símbolos podem ser usados constantemente nas narrativas maravilhosas com o intuito de auxiliar os leitores a interpretar e atribuir significado à obra. Nesta pesquisa, esses símbolos podem contribuir com a análise do perfil feminino e da sociedade de cada tempo: “O próprio nome da personagem é indicador importante das características opostas que a mesma carrega: o diminutivo *Chapeuzinho* indica a condição pueril de fragilidade, delicadeza,

meiguice; enquanto o adjetivo *Vermelho* simboliza paixões violentas e arrojadas” (Aguiar *et al.* 2004, p. 24). Tatar (2004) ressalta que a cor, ao ser analisada pela psicanálise, pode se equiparar ao pecado, à paixão e ao próprio sangue, dando a Chapeuzinho ares de sedução. A própria autora esclarece que a ideia foi refutada por folcloristas e historiadores justamente pelo adereço não constar nas histórias orais, mas sim ter sido introduzida por Perrault.

Khéde destaca que “o vermelho sugere vida, sexualidade e voragem” (Khéde, 1986, p. 26). Pedrosa acrescenta: “cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida” (Pedrosa, 2009, p. 120). Ainda seguindo a mesma temática das cores, Erich Fromm afirma que “o ‘chapeuzinho de veludo vermelho’ é um símbolo da menstruação. A menina de cujas aventuras nos falam tornou-se adulta e vê-se agora defrontada com o problema do sexo” (Fromm, 1980, p. 175).

O vermelho, portanto, é uma cor que invoca o fogo, o sangue e a sexualidade. Nesse caso, podendo ser o sangue da menstruação, da menarca, da transição da criança para a mulher, apta à reprodução. Paul Gustave Doré, um dos ilustradores franceses mais bem-sucedidos, ilustrou o “Chapeuzinho Vermelho”, caracterizando a menina com rubor em sua face.

Nota-se que de todas as discussões, as mais frequentes são acerca da puberdade da jovem, sua iniciação na vida sexual e perda da sua inocência. Corso e Corso (2006), por exemplo, acreditam que Chapeuzinho representa a transição da inocência infantil para o conhecimento da existência de práticas sexuais adultas e sua curiosidade para descobrir mais sobre o tema.

Há também os que argumentam que a temática gira em torno do estupro e a sobrevivência ou não da vítima, de acordo com as diferentes versões. Outros dizem que se trata de uma escolha entre o dever e o prazer, em que a protagonista, ao ser punida por suas escolhas, salva ou não pelo caçador, instruiria as crianças:

A história fornece à infância algumas mensagens fundamentais para o seu desenvolvimento. A descoberta do mundo é fator de enriquecimento da individualidade, mas ela não se faz de forma incauta e descuidada. Conjugando o dever e o prazer, é preciso estar atenta aos problemas que por ventura venham a surgir. E, nos momentos difíceis, é sempre possível encontrar um amigo. Contudo, a última decisão é responsabilidade pessoal. E é exatamente por apostar nessa capacidade da criança vencer situações conflituosas, que a história se perpetua na preferência da infância de todas as idades (Aguiar *et al.*, 2004, p. 25).

Alguns autores também relacionam o capuz vermelho a esses aspectos eróticos, mas há outras interpretações para o acessório. Messias destaca que “a touquinha vermelha de

Chapeuzinho é entendida como símbolo da excitação sexual infantil” (Messias, p. 28), e o fato de ser presente da avó pode representar a proteção e a transmissão de sabedoria e ancestralidade, demonstrando a ligação entre as duas. A proteção pode ir muito além, afinal, por que o lobo não devorou a menina na floresta? Por que ele precisou ir até a casa da avó, desfazer-se dela, para só então devorar a menina? Esse acessório, que atribui feminilidade à menina, poderia conferir proteção para caminhar pela floresta, assim como destaca Messias:

Chapeuzinho toucada era invulnerável; a peça do vestuário encontra paralelo na capa de alguns super-heróis ou nas suas vestimentas [...] sua fada é a touca vermelha, sua fada protetora da qual jamais deveria se despir. Despir-se da touca foi sua traição a fada madrinha, foi seu ingresso no mundo com suas imprevisíveis armadilhas. Sem touca, sem fada; sem fada, sem proteção (Messias, 2002, p. 29).

Messias ainda destaca que “a interpretação psicanalítica do conto de Chapeuzinho segue a pista da estrutura edípica da menina, focando o lobo como sedutor e seduzido representante do pai ou substituto seu” (Messias, 2002, p. 28).

Bettelheim (1978) também defende essa visão psicanalítica e atribui a cor vermelha às emoções violentas, incluindo as sexuais. A fim de concluir a interpretação da cor, percebe-se que Perrault estava muito preocupado com as implicações políticas de suas obras. Ao vestir sua protagonista com a cor mais frequentemente usada por prostitutas, e também do sangue, ele buscava alertar sobre o trágico destino da menina que cedeu a seus impulsos e à sua curiosidade e pecou.

Os Grimm apresentam uma protagonista mais discreta, porém ainda bastante ingênua. A edição de 1847 traz na capa a menina usando um chapéu pequeno, que escondia os cabelos, considerados uma poderosa arma de sedução, tal qual as mulheres da aristocracia e da classe média desse período. A personagem mantém-se sob os moldes do ideal feminino, precisando da competência da figura masculina para salvá-la.

Beauvoir, entretanto, enfatiza que as atitudes da menina podem tratar-se apenas da curiosidade característica da idade:

aos nove ou dez anos ela se diverte se maquiando, forjando volume no corpete, fantasiando-se de senhora. Não procura, entretanto, realizar nenhuma experiência erótica com os meninos: se lhe acontece ir com eles aos cantinhos e brincar de “mostrar coisas”, é somente por curiosidade sexual (Beauvoir, 2016, p. 39).

A autora discute o drama pelo qual passa a adolescente no momento da puberdade, geralmente pelo desconhecimento, pela privação de informações e pela falta de educação sexual que lhe atinge, se comparada ao sexo oposto. Em uma sociedade que perpetua que as

mulheres precisam manter a castidade de seus corpos e pensamentos, por relacionarem aspectos naturais, como a menstruação com a sujeira, assim como o desejo e a excitação, com algo que se deve envergonhar, é comum que elas sejam privadas de informações. As partes íntimas não recebem nome correto, tampouco lhes é explicado sobre reprodução. Mas o tempo é implacável, e naturalmente ela passará pela menarca, pela excitação ou por uma imagem de nudez masculina, o que causará inquietação e fará se sentir culpada e impura, mas “ela não pode tornar-se adulta sem aceitar sua feminilidade” (Beauvoir, 2016, p. 74).

Entretanto, observar a história apenas sob a ótica da sexualidade pode ofuscar as outras significações. É essencial analisá-la pelo contexto histórico, econômico, social e cultural. Por exemplo, há algumas expressões encontradas na versão original que se perderam ou não fazem sentido na tradução e que podem evidenciar as intenções da escrita. Mendes cita uma delas:

A conotação sexual e a atualização da história estão literalmente concentradas no uso da palavra *ruelles* para indicar *aposentos*. Era uma palavra típica da época, criada pela moda dos salões literários, para designar o quarto de dormir, usado pelas “preciosas” para receber os convidados quando a casa não dispunha de um salão apropriado. Ficava também implícita uma cutucada irônica na “inteligência feminina”. E mais uma vez se explica a sutileza literária do texto (Mendes, 2000, p. 120).

Outra passagem diz respeito à expressão francesa “*en son deshabillé*” (Perrault, 2019, p. 12), que introduz o duplo sentido da frase que pode significar “camisa de noite” (roupa que se esperaria ver em uma avó) e do “corpo despido” (sentido literal de *deshabillé*), revelador do lobo selvagem e nu sobre a cama.

Esta, embora não esteja no conto, pode explicar a escolha do lobo como vilão da narrativa, pois na França da época de Perrault, a iniciação sexual podia ser relatada através de uma expressão: *ele avoit vû le loup* – ela viu o lobo.

Pensava-se que os animais selvagens, os homens sinistros e a figura híbrida do lobisomem representavam uma ameaça poderosa e imediata à segurança das crianças. Na Alemanha do século XVII, pouco depois da Guerra dos Trinta anos, o medo dos lobos e a histeria com relação a lobisomens alcançaram níveis particularmente elevados. O lobo, com sua natureza predatória, é frequentemente visto como uma metáfora de homens sexualmente sedutores (Tatar, 2004, p. 31).

Warner, da mesma forma, diz que “não é incomum descobrir em Perrault que suas *moralités* introduzem uma ironia: aqui o lobo já não representa o ambiente selvagem, mas sim os enganos da cidade e dos homens que nela exercem autoridade” (Warner, 1999, p. 215). A

história alerta para os perigos que as crianças correm, por sua ingenuidade ou por sua curiosidade, diante dos possíveis lobos que podem ser encontrados.

Bettelheim (1978) defende que algumas escolhas do autor fazem com que a história perca seu atrativo, como, por exemplo, quando fica óbvio que o lobo não é um animal, mas uma metáfora, ou quando a menina se deita ao lado da fera e trava o diálogo fatídico e não sobra nada para pressuposição, deixando claro para o psicanalista que a sexualidade é o centro da temática desta história.

Outros itens também podem ter significado diversos, como a cesta: “cheia de lã ou de frutos, ela simboliza o gineceu e os trabalhos domésticos, bem como a fertilidade” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 226).

O afastamento da menina de casa para levar doces para a avó indica que algum desastre vai acontecer, “representando com perfeição, para a ideologia familista burguesa, a importância da presença dos pais e da família para proteger as mulheres e as crianças” (Mendes, 2000, p. 112). Ela, sozinha, atravessa a floresta, cenário mais recorrente dos contos de fadas, que “representa o mundo com todos os seus perigos” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 24) e, geralmente, liga-se ao oculto, ao sobrenatural e ao maravilhoso. No *Dicionário de símbolos*, a floresta traz um significado ambivalente, em que pode gerar “ao mesmo tempo, angústia e serenidade, opressão e simpatia” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 439). Aqui, o ensinamento se relaciona às florestas onde os leitores passeiam, às escolhas que fazem e suas atitudes frente aos lobos que inevitavelmente encontrarão.

Independentemente do significado do presente ofertado pela avó a Chapeuzinho, seja usada como proteção, símbolo da feminilidade ou qualquer outro simbolismo, seja ela vermelha, azul, cor de abóbora, preta, ou outra cor, sempre irá despertar os sentimentos mais melancólicos nos leitores, pois dificilmente alguém desconhece a história da menina que, ao levar uma cesta para a avó, encontra-se com o lobo na floresta. E, por mais que estudiosos se dediquem a decifrar os elementos ocultos, a história desperta em cada um sentimentos diferentes, mas igualmente imensuráveis.

4.4 CHAPEUZINHOS COLORIDOS

Em 2010, os autores José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta publicaram *Chapeuzinhos Coloridos*, uma obra que reúne seis releituras de “Chapeuzinho Vermelho”, na versão dos Grimm, cuja protagonista foi reconfigurada e aborda temas do cotidiano na atualidade. “Podemos dizer que houve – e haverá – repetidos momentos de reciclagem em que

velhas narrativas se atualizam em novas linguagens. Uma história não necessariamente supera a outra, muitas vezes, podem proliferar versões ou tramas inspiradas umas nas outras” (Corso; Corso, 2006, p. 36).

José Roberto Torero Júnior nasceu em Santos, litoral de São Paulo, em 1963. É escritor, cineasta, roteirista e colunista de esportes brasileiro. É formado em Letras e Jornalismo pela USP (Universidade de São Paulo). Marcus Aurelius Pimenta também é jornalista nascido em São Paulo, no ano de 1962. É roteirista de longas-metragens, de programas educativos, de peças de teatro, de séries de animação e de documentários. Juntos, escreveram várias releituras de clássicos infantis, incluindo bom humor e leveza, mesmo quando o enredo tem algo nada feliz.

O livro é ilustrado por Marília Pirillo, gaúcha de Porto Alegre, nascida em 1969, que também é escritora, inclusive de uma releitura de “Chapeuzinho Vermelho” chamada *O menino do capuz vermelho*, que traz a pedofilia como assunto principal a partir dos olhos da própria vítima, Gustavo, de 12 anos, que enfrenta a situação ao levar alguns alimentos à casa da avó. Durante a ilustração de *Chapeuzinhos Coloridos*, Marília usou elementos que se assemelham a retalhos de tecidos, fazendo predominar a cor usada no título de cada história.

Chapeuzinhos Coloridos tem seis contos com cores diferentes: azul, cor de abóbora, verde, branco, lilás e preto. Cada uma com um enredo diferente e personagens que surpreendem com suas ações. De semelhança com Perrault, há o núcleo familiar, composto pelas três gerações de mulheres. Tal formação, com a ausência dos homens, é comum na sociedade de todos os tempos. Todas as histórias começam com o tradicional e maravilhoso “Era uma vez”, seguidos de uma breve descrição do local onde a história acontece e com algum elemento que justifica a cor que predominará nas próximas páginas.

Na sequência, o próximo parágrafo mistura versões mais antigas com a renovada: fala da menina, o presente da avó e justifica a cor escolhida, seguindo com a encomenda que a mãe está enviando, traçando a linha que o enredo seguirá, com um pouco de humor.

Tudo muda na página seguinte, quando a personalidade da Chapeuzinho é moldada no pensamento do leitor a partir do diálogo entre mãe e filha e de uma paródia da canção que se fez conhecida ao longo dos tempos. Depois disso, a conversa com o lobo, que sempre pergunta se o conteúdo da cesta se destina a ele, toda vez com a resposta em negativa, e a corrida até a casa da avó, lembram muito a versão original, ao mesmo tempo em que os autores tornam tudo diferente. O final de cada história surpreende e a moral nem sempre é o que o leitor esperava.

Chapeuzinhos Coloridos fazem uma releitura que respeita o tempo passado da obra matriz, mas trabalha com aspectos da modernidade. Entretanto, “a modernidade não se confunde com o elogio do progresso, porque pressupõe a reflexão permanente [...] que exercita o pensamento, problematizando novas modalidades de expressão” (Pondé, 2018, p. 77-78). Dessa forma, a essência da história se mantém, fazendo todos reconhecê-la imediatamente; mas com leveza e bom humor, renovam-se os contos de fadas, as mentes e as cores dos chapéus.

4.4.1 Chapeuzinho Azul – desconstrução e dissimulação

A abertura de *Chapeuzinhos Coloridos* traz uma história que desconstrói todos os estereótipos dos personagens da obra matriz. Talvez esse tenha sido o motivo da escolha para que “Chapeuzinho Azul” introduzisse o livro. Trata-se de uma menina com olhos da cor do céu, que vivia em uma pequena vila, próxima da floresta, e gostava de brincar de teatrinho. Em seguida, a mãe pede que ela leve uma torta de amoras azuis para a avó “como você sempre faz” (Torero; Pimenta, 2010, p. 6), dando a entender que a viagem é corriqueira, seguida de instruções claras que pedem para a menina não desviar do caminho, já que a floresta é perigosa.

No caminho, a canção da menina comove ao lamentar por ser tão indefesa, compadecendo-se de si mesma. O lobo acredita em sua ingenuidade e, após sugerir que ela colhesse miosótis azuis, correu pelo caminho mais curto até a casa da avó, onde planejava devorar as duas. A história surpreende quando, ao perceber que era o lobo que estava à sua porta, a avó dispara uma espingarda, atingindo-o no peito. Ela coloca o animal para assar no forno e fica à espera de sua neta. Quando esta chega, trava com a avó o famoso diálogo. Entretanto, as respostas da mais velha evidenciam o ardiloso plano de comer a carne do lobo, com um desfecho inesperado quando a menina pergunta sobre a boca grande: “é para comer carne de lobo! – Gritou a Vovó com alegria. E depois de dar uma grande gargalhada, ela falou: – Realmente, esse nosso plano nunca dá errado, não é, Chapeuzinho Azul?”, e a menina responde: “É verdade, Vovó. Os lobos sempre caem no nosso truque” (Torero; Pimenta, 2010, p. 11).

Nesse momento, a personalidade da protagonista surpreende. Encenando, ela ludibriou muitos animais ao longo do tempo. A história segue com as vilãs imitando o lobo da versão mais conhecida: cochilando e roncando tão alto que despertam a curiosidade de um caçador

que passava por perto. Este, vendo os restos do lobo nos pratos, prende as duas, já que se tratava de uma espécie em extinção.

São libertas no dia seguinte, com o pagamento da fiança pela mãe de Chapeuzinho. Assim “com exceção do lobo, todos ficaram felizes para sempre. O caçador porque ajudou a proteger uma espécie rara: o lobo. A Vovó porque saiu da cadeia. E Chapeuzinho Azul porque aprendeu uma lição: ‘Não se deve matar os animais, ainda mais se eles estiverem em extinção’” (Torero; Pimenta, 2010, p. 12).

Assim, o primeiro conto traz para discussão um tema muito comum da atualidade: a preservação da vida animal, buscando as raízes pedagógicas ainda muito presentes na literatura infantil. Mas esse ensinamento só acontece na reviravolta final, pois o início é marcado pela descrição de uma menina com ares inocentes, que gosta de brincar de teatrinho, e com a predominância do azul na descrição e no cenário, remetendo ao sentimento que “acalma e tranquiliza” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 107). Pedrosa diz que o azul “é a própria cor do infinito e dos mistérios da alma” (Pedrosa, 2009 p. 126), talvez isso ajude a explicar a ambiguidade de sentimentos despertados. A cor, aliada à falsa fragilidade da protagonista, ilude o leitor, que não esperaria que as duas enganassem, matassem o lobo e fossem encarceradas. Além disso, ao longo do tempo, condicionou-se a esperar das mulheres sempre bondade e ingenuidade, sendo que a esperteza e a malícia permanentemente qualificam os personagens masculinos.

O arquétipo da avó moribunda cede espaço para uma idosa contemporânea que, cada vez mais, encara a chegada da terceira idade com vitalidade e bom humor. Se na primeira história ela tem papel curto, de fim abrupto, nessa ela é responsável pelo desenrolar da história, atuando como protagonista junto com a neta.

O caçador mantém seu papel social sendo o único homem da história, representa a justiça, a moral e a ética. Mas a heroína final, que salva as vítimas de outrora, é a mãe da Chapeuzinho, que paga a fiança e dá o final feliz para quase todos os personagens, já que avó e neta terminam em liberdade e o caçador com a sensação de dever cumprido. Somente o lobo tem um fim trágico ao ver seu plano fracassar pela dissimulação da avó e da neta.

Trata-se de um conto que aborda os papéis de cada gênero e as expectativas que todos têm relacionadas a eles. Butler (2019) afirma que as atitudes de cada pessoa, ou ainda, a “performance de cada corpo”, é baseada na forma como a percepção ocorre cultural e historicamente. Assim, de acordo com a teórica, os indivíduos reproduzem atos que existem há muito tempo, muito antes da própria existência desse indivíduo. Sua forma de ser é privada, ao mesmo tempo que é pública; é individual, ao mesmo tempo que é coletiva. Todos

são produtos do próprio tempo, bem como das práticas históricas que norteiam a sociedade. Isso se aplica às ações de cada um e às concepções que criam para avaliar e entender o mundo que cerca o indivíduo. Ou seja, a forma como esperamos que a Chapeuzinho e sua avó se comportem tem raízes em uma sociedade construída sob os alicerces do patriarcado. A desconstrução dessa imagem em “Chapeuzinho Azul” ganha destaque, pois a avó e a neta são as vilãs, surpreendendo os leitores predispostos a considerá-las como vítimas. Elas se mantêm como protagonistas, mas não são ludibriadas pelo lobo, tampouco vulneráveis diante dele. Pelo contrário, são as grandes detentoras do poder. A ilustração com um lobo amedrontado e surpreso pela recepção, na mira da espingarda, prova isso. As duas personagens estão no comando, até que chega o caçador. Ao retomar a performance original esperada, exercendo seu comportamento corajoso, justo e correto, prende as duas. O papel de herói é devolvido ao homem da história, embora tenha sido um salvamento a alguém inesperado, já que se trata da espécie do personagem temido pelas crianças, o lobo. A última reviravolta acontece quando é a mãe de Chapeuzinho que, pagando a fiança, tira as duas da prisão, tornando-se a heroína da família.

As reviravoltas da primeira história dão o tom de desconstrução e surpresa responsáveis por incitar o leitor a continuar, ansioso pelas próximas cores e por descobrir quais surpresas elas lhe reservam.

4.4.2 Chapeuzinho cor de abóbora e todos os pedaços da gula

Chapeuzinho Cor de Abóbora é “uma menina gordinha, de grandes bochechas” que adorava comer (Torero; Pimenta, 2010, p. 14). São raras as protagonistas caracterizadas por estarem acima do peso sem que isso lhe cause alguma chacota. Nesse conto, a descrição física da personagem é naturalizada, encarada com normalidade, como deveria ser, pois existem meninas de diferentes estaturas, com cores de cabelo e de olhos diferentes e, por que não, de pesos diferentes também.

Trata-se de um conto que desconstrói o estereótipo da protagonista. Acostumou-se sempre a vê-las com cinturas finas, elegantes, delicadas. E isso colaborou para que a magreza fosse sinônimo de boa aparência. Beauvoir afirma que, desde muito cedo, as meninas acreditam na importância da beleza, pois almejam a felicidade, acreditam que só a alcançarão quando forem amadas. Precisam, então, “aguardar o amor” que chegará através de homens dispostos a desbravar o mundo e enfrentar qualquer aventura, sendo a beleza a única virtude que eles lhe pedem: “Compreende-se que a preocupação da aparência física possa tornar-se

para a menina uma verdadeira obsessão; princesas ou pastoras, é preciso sempre ser bonita para conquistar o amor e a felicidade; a feiura associa-se cruelmente à maldade” (Beauvoir, 2016, p. 37).

Chapeuzinho Cor de Abóbora adorava comer. Característica também do lobo, que estava faminto, disposto a devorar a menina, a avó, e o conteúdo da cesta como sobremesa. Para isso, indica o caminho com árvores frutíferas que poderiam alimentar a menina durante sua viagem.

A história continua como se conhece, com o lobo chegando primeiro, devorando a idosa, disfarçando-se com a roupa que ficou apertada e deitando-se à espera da Chapeuzinho Cor de Abóbora. Ao chegar, o diálogo se estabelece acerca de alimentos: as orelhas “são para escutar quando o leiteiro passa”, os olhos grandes “para ver os bolos crescerem”, as mãos “para segurar melancias e jacas”, o nariz “para sentir o cheiro de pão quentinho” e, finalmente, a boca “é para te comer mesmo!” (Torero; Pimenta, 2010, p. 18). Tal qual a versão dos Grimm, ele deita-se e ronca tão alto que desperta a curiosidade do caçador que passava. Este hesita em atirar com a espingarda por acreditar que a vovó poderia ainda estar viva na barriga lupina e prefere usar a tesoura para abri-la. Sua demora fez com que o lobo despertasse e engolisse também o caçador.

A fome do lobo parecia não ter fim, pois, achando a última vítima muito salgada, decide comer o conteúdo da cesta, como sobremesa. A cereja, último ingrediente, é a responsável pela explosão do lobo, que deixa as três vítimas também em pedaços.

Este conto se assemelha à versão de Perrault pelo final trágico, à dos Grimm pela morte do lobo, e tem o caçador como morte bônus. Entretanto, ao contrário do que parece, ele surpreende e diverte. Trata da gula, do sobrepeso, da falta de limites e do autocontrole, que podem destruir a todos, mas, acima de tudo, que podem destruir a si mesmo.

Não há nenhum tom pejorativo à aparência da Chapeuzinho Cor de Abóbora, mas sim à cor de sua roupa “bem escandalosa mesmo” (Torero; Pimenta, 2010, p. 14). Em uma sociedade que há tanto tempo discute os padrões estéticos impostos, especialmente às mulheres, ter uma protagonista acima do peso e que não é ridicularizada nem punida por isso pode ter grande impacto na representatividade das crianças que também têm essas características físicas. A saúde deveria ser o foco de interesse, mas a aceitação pessoal por sua singularidade deveria ser mais visível.

Por fim, a página inteira é ocupada pela barriga enorme do lobo. Uma única “cerejinha” é a responsável pela explosão de alguém que aguentou muito. Na história, fala-se

de alimentos, mas na vida, pode-se entender como uma tentativa de resiliência, de conformidade, até que a sobrecarga alcança um nível que não se pode mais suportar.

Em um trabalho que busca a análise do papel da mulher, não se pode ignorar o acúmulo de funções que muitas estão encarando. Ao longo do tempo, criou-se o ideal da mulher que contempla, com excelência, todos os ofícios aos quais se submete.

Há algumas décadas, a sociedade impôs o padrão familiar em que as mulheres deveriam permanecer em casa, cumprindo com os deveres domésticos e cuidando dos filhos. Beauvoir explica que muitos homens usaram essa restrição como uma atitude mascarada de proteção feminina: “proibi-la de trabalhar, mantê-la no lar, é defendê-la contra si mesma, assegurar-lhe a felicidade” (Beauvoir, 2016, p. 545). Com o pressuposto de manter sua feminilidade, os homens as escravizaram, mas explanavam perante o mundo seu privilégio por ser irresponsável, por não ter preocupações, não precisarem sair de casa, garantindo tempo de cuidar de si e da família.

O homem, usualmente trabalhando fora, socializando com outras pessoas e garantindo tempo de diversão, considera que “o tempo é uma riqueza positiva: dinheiro, reputação, prazer. Ao contrário, para a mulher ociosa, que se aborrece, é um fardo de que só deseja desembaraçar-se, aliviar-se” (Beauvoir, 2016, p. 547). Concomitantemente à dedicação exclusiva às tarefas domésticas, sentiam-se inúteis e aguardavam ansiosas o momento da chegada do marido, quando lhe davam tudo que podiam oferecer, muitas vezes sendo o ato sexual o ápice de seu dia e a recompensa para o homem perpetuar a clausura. Inevitavelmente, alimentavam o ciclo de opressão ao qual estavam confinadas. Mesmo quando conscientes da realidade que viviam, sua dependência financeira obrigava-lhes a continuar assim.

Alguns acontecimentos históricos já abordados, propiciaram que as mulheres pudessem trabalhar fora de casa. Tal fato iludiu muitas com a promessa de igualdade de gênero, mas na grande maioria das famílias suas tarefas só aumentaram. Seus salários eram menores, permanecendo a dependência do marido e, além do emprego, precisavam realizar o serviço doméstico, cuidar dos filhos, da saúde, do corpo, da beleza, do casamento, sem conseguir contemplar as expectativas da sociedade que cobra o tempo todo um ideal inatingível.

Mesmo assim, Beauvoir enfatiza a importância da conquista do direito ao trabalho remunerado, já que foi através dele “que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta” (Beauvoir, 2016, p. 503). Inclusive, a independência financeira propicia que muitas mulheres não se submetam a situações com as quais não concordem, mas o acúmulo de funções e a cobrança

de todos e, principalmente, dela mesma, pode representar a “cerejinha” do conto “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, responsável pela explosão final.

4.4.3 Chapeuzinho Verde como a sociedade capitalista

“Chapeuzinho Verde” traz valor monetário a tudo que descreve. Os olhos parecem joias, a roupa tinha cor de dinheiro, a menina era extremamente interesseira e sua avó muito avarenta e desconfiada, já que temia ser roubada pela própria neta.

Todos parecem ser gananciosos, com exceção da mãe de Chapeuzinho, que se mostrou genuinamente preocupada com a saúde da mais velha e pontua o quanto a menina e a avó se assemelham por gostarem de dinheiro.

Chapeuzinho, para sair para sua missão, pede dinheiro para a passagem do ônibus e, diante da recusa da mãe, que explica que “lá não tem ônibus” (Torero; Pimenta, 2010, p. 23), pede então dinheiro para comprar uma sola de sapato. No caminho, cantarolando, encontra o lobo. Tenta vender-lhe a cesta, sem sucesso, porque esse não tem um centavo. Decide que levará a encomenda para a avó e distrai-se pelo caminho pegando moedas da fonte. O lobo planeja roubar as joias da avó e, por isso, apressa-se em chegar primeiro, devorando-a assim que entra na casa.

Quando Chapeuzinho Verde chega, o diálogo que se estabelece entre ela e o vilão está cheio de elementos monetários, inclusive ao final, quando ele “a engoliu à vista, ou seja, de uma só vez” (Torero; Pimenta, 2010, p. 27). O ronco, como de costume, desperta a atenção do caçador, também ambicioso, que se interessa pela pele do animal, pois se tratava de uma espécie rara. Quando foi esfolar o animal, percebe que as duas encontram-se lá dentro, mas só aceita retirá-las mediante o pagamento: as joias que estão no cofre da mais velha e as moedinhas que a mais nova apanhou pelo caminho.

Assim termina o conto que aborda a sociedade capitalista e extremamente interessada nas posses de cada um. Há uma tendência a se pensar que esse materialismo está muito mais presente nas mulheres. Beauvoir (2016) explica a origem desse pensamento: estando em casa ocupadas com os afazeres domésticos e a criação dos filhos, eram elas que sabiam quais os provimentos eram necessários de serem adquiridos. Dessa forma, ficaram responsáveis pela administração da remuneração que os maridos recebiam. Em um tempo que era comum frequentar bares e prostíbulos, os homens recebiam uma parte de seu salário para gastar com seus lazeres. Achando pouco, construíram a ideia de que as mulheres gastavam demais com

roupas e itens considerados supérfluos: mais uma prova de que os papéis atribuídos aos gêneros são construções históricas e sociais.

Pondé, por sua vez, destaca a relação que o consumismo tem com a mulher. Há uma tendência de usar a objetificação da mulher como recurso para aumentar o consumo. Retomando o arquétipo das figuras bíblicas femininas, a autora afirma que “as Evas contemporâneas aparecem, nos anúncios, para seduzir o consumidor” (Pondé, 2018, p. 28), evidenciando o uso da sexualização do corpo para vender mais. Entretanto, questiona onde estará a Lilith. A autora compara-as à dualidade das emoções, almejando que a razão e a emoção deixassem de se opor nos meios de comunicação, acreditando que tal união proporcionaria que se “ permitisse a realização dos desejos da mulher e reconhecesse sua diferença, mas não a escravizasse ao consumo” (Pondé, 2018, p. 29). Questionar essa objetificação é uma das grandes lutas das feministas, pois, embora a diferença seja entre os sexos, tudo tem origem na sexualidade. A reificação sexual, extremamente presente na sociedade atual, é considerada por Scott como “o processo primário da sujeição das mulheres. Ele alia o ato à palavra, a construção à expressão, a percepção à coerção e o mito à realidade” (Scott, 2016, p. 56).

Visualizar a mulher como objeto é desvalorizá-la e inferiorizá-la. É construir a ideia de que o dinheiro é capaz de comprá-la, persuadi-la e calá-la, atrasando o desenvolvimento do ideal da igualdade.

É fato que o dinheiro se faz necessário, sim, para adquirir maior qualidade de vida. Embora o texto traga como lição que “o dinheiro não traz felicidade e atrai um monte de malandros”, todo o interesse exige equilíbrio para se viver bem, sem que isso sobreponha o que realmente interessa na trajetória da vida, aquilo que de fato tem valor.

4.4.4 Chapeuzinho Branco de solidão

O mais triste dos seis contos descreve a menina com olhos e cabelos bem claros que ora brincava, ora estava limpando a lápide do recém-falecido pai. O branco predomina, não apenas na capinha com capuz que a avó fez, mas em todo o cenário. Pedrosa afirma que, “do ponto de vista físico, o branco é a soma das cores; psicologicamente, é a ausência delas”. Para o autor, a cor, sendo ponto extremo de qualquer escala, pode indicar o caminho da luz até as trevas, ou das trevas até a luz, representando a “cor da morte e do luto” (Pedrosa, 2009, p. 130), ponto central da narrativa. Assim, o sentimento de luto da menina pode indicar o fim dos momentos felizes que passou junto ao pai ou o recomeço de uma nova etapa. A solidão

atinge não apenas a menina e sua mãe, mas também a avó, que ninguém visita. A cesta recheada de suspiros traz o duplo sentido ao quitute, que pode alimentar, mas indicar também o pesar, a emoção.

Parte em sua viagem cantarolando a música que indica sua tristeza em decorrência da perda de seu pai. No caminho, encontra um lobo que também se considerava solitário, que planeja devorar a menina e sua avó, com suspiros de sobremesa, com o intuito de passar o tempo.

Para isso, indica um caminho que supostamente estaria cheio de crianças, ideia que ela aceita prontamente, demonstrando que, acima de suas dores, existia uma criança desejando viver sua infância, brincar e ter companhia. Entretanto, ela não encontra ninguém.

O lobo segue seu plano, chegando primeiro à casa da velhinha. Mas essa não se importa de vê-lo em sua casa: “Ela sabia que ia ser devorada, mas vivia tão só e esquecida que achou bom ter alguma companhia, ao menos por um breve instante” (Torero; Pimenta, 2010, p. 33). A solidão vivenciada pela pobre senhora atingiu um nível depressivo em que ela não mais se importou com a própria vida, que foi findada rapidamente pelo animal.

Chapeuzinho Branco, após percorrer lentamente o caminho, chega até a casa da avó. Lá, percebendo algo estranho, pergunta ao lobo sobre suas orelhas, olhos, mãos, nariz e boca, ao que o animal lhe responde que são para escutar, ver, abraçar, cheirar as outras pessoas e, por fim, quanto à boca, ele diz: “podia ser para conversar, mas vai ser para te comer mesmo!” (Torero; Pimenta, 2010, p. 35). Preparando-se para ser devorada, Chapeuzinho tem a mesma reação que sua avó, não se importando com a morte como destino, já que se encontrava extremamente triste pela morte do seu pai, a quem tanto amava.

Entretanto, dessa vez, a fala compadeceu o lobo, que começou a chorar e desistiu de seu plano. O choro dos dois chamou a atenção do caçador que passava. Este ia atirar quando ouviu o barulho da porta e reconheceu a mãe de Chapeuzinho, sua vizinha na infância. O breve reencontro propiciou que ele declarasse sua paixão, sentimento que ela confessou retribuir, embora com menor entusiasmo: “Mas devo admitir que também tinha uma quedinha por você...” (Torero; Pimenta, 2010, p. 37). Ele, então, conta que se mudou junto a seus pais, e ela, que se casou, teve uma filha, mas que no momento estava viúva. A conversa foi interrompida pelo pedido de socorro da avó, que saiu da barriga do lobo de forma pouco clara: “o Caçador apertou a barriga do lobo com força e a Vovó saiu de lá num pulo” (Torero; Pimenta, 2010, p. 38). Desengolida, ela agradece, embora esclareça que não se importou com o acontecido por levar uma vida solitária. Contudo, sua angústia chegava ao fim, pois o caçador, pedindo a mão da mãe de Chapeuzinho em casamento, anunciou que todos morariam

juntos. Nesse conto, o animal não morre, pelo contrário, está consciente e atento aos acontecimentos, pois diz: “também estou cansado de ser um lobo solitário. Que tal se vocês me adotassem como lobo de estimação?” (Torero; Pimenta, 2010, p. 39). Todos ficam juntos e felizes: “o Caçador e a mãe de Chapeuzinho Branco porque se casaram. A Vovó porque passou a ter companhia. O lobo porque deixou de ser solitário. E Chapeuzinho Branco porque aprendeu uma lição: ‘Ninguém gosta de ficar sozinho’” (Torero; Pimenta, 2010, p. 39).

A quarta história da coletânea traz uma reflexão sobre a depressão, a solidão e as mudanças das circunstâncias da vida, pois, em um momento, todos sentem-se sozinhos e, em seguida, todos redescobrem um sentimento após uma situação inusitada. Pode se tratar de amor, de um sentimento antigo ou, então, de interesse, em que todos decidem ficar juntos por ser moralmente melhor. A diferença de entusiasmo pode se justificar pela diferença de valor que o casamento tem para homens e mulheres nos dias atuais. Enquanto para a mulher o casamento é o destino tradicionalmente imposto, pode significar mais proteção ou sua evolução econômica. Já para o homem, embora considerado autônomo e completo, “[...] o casamento tem para ele grande importância. É com o casamento que conquista a dignidade de adulto (Beauvoir, 2016, p. 109). A autora, em outro momento, completa: “o paradoxo do casamento está em que é, a um só tempo, uma função erótica e uma função social” (Beauvoir, 2016, p. 244), tornando-se um desafio aos casais, especialmente para a mulher que precisa assumir no quarto uma postura liberta, transigente, totalmente oposta à imagem que teve que construir durante toda a vida para a sociedade. Além disso, “amar o marido, ser feliz, é um dever para consigo mesma e para com a sociedade; é o que sua família espera dela” (Beauvoir, 2016, p. 246), mostrando que nem mesmo a felicidade pertence à mulher sem que isso lhe seja imposto, cobrado ou controlado.

Há também, no conto, o conflito de emoções, já que, embora a morte do homem torne a filha triste, a viúva não demonstra sentir-se sozinha. Mesmo assim, aceita o novo companheiro e leva a mãe para que todos morem juntos, com uma nova constituição familiar. Retomando os significados das cores, Pedrosa afirma que a branca é a “indicativa das mutações e transições do ser” (Pedrosa, 2009, p. 130), e Chevalier e Gheerbrant reiteram: “é uma cor de *passagem*, no sentido a que nos referimos nos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda a iniciação: morte e renascimento” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 141). Nesse caso, o branco não apenas representa o luto, mas as mudanças que acontecerão na vida de todos.

Diferentemente dos demais, esse conto traz o que aconteceu com o pai. A morte de alguém tão próximo e os sentimentos despertados pela perda podem impactar profundamente as crianças. Trazer um tema tão complexo e ainda tabu se faz muito necessário, mesmo não sendo comum. Sua abordagem pode ser uma ferramenta de ação, já que o conto é marcado por uma reviravolta diante da catarse da protagonista, demonstrando que o desabafo, o diálogo, pode ser libertador, pois foi a partir dessa atitude de Chapeuzinho que o lobo deixa de devorá-la.

4.4.5 Chapeuzinho Lilás superficial

“Chapeuzinho Lilás” também traz um tema pouco comum à literatura infantil: a reputação. É a partir desse tema que o enredo se desenrola. A menina, “famosa em sua pequena vila” (Torero; Pimenta, 2010, p. 40), precisa levar revistas de fofocas para a avó. Ela não desejava fazer a viagem, mas é persuadida pela sua mãe para manter sua fama de obediência e trabalho. A canção traz o desejo da menina de ser famosa, supondo que, assim, teria companhia. O tradicional encontro com o lobo se mantém, assim como a pressa do animal para chegar primeiro à casa da senhora. Entretanto, quando a avó vai abrir a porta pensando ser a neta que batia, não havia ninguém à espera. O lobo desistiu da ideia de devorá-las e decidiu esconder-se atrás da moita. A menina, então, chega e questiona a aparência da avó, que responde que todas as partes de seu corpo são para ouvir o rádio, assistir tevê, ou meter-se na vida dos outros, sendo a boca “para fazer fofocas” (Torero; Pimenta, 2010, p. 45). Depois disso, leem tantas revistas que acabam pegando no sono.

Orgulhoso por não ter cedido a seus impulsos animais, o lobo, com a certeza que isso faria as pessoas mudarem suas opiniões sobre ele, decidiu dormir junto às duas. Sua fome fez sua barriga roncar e o barulho chamou a atenção do caçador que, conhecendo a má fama do lobo, atirou nele.

O tiro fez com que as duas acordassem assustadas, mas logo foram tranquilizadas pelo caçador. A história termina com todos famosos: “o Caçador porque matou o ‘perigoso’ Lobo. A Vovó porque saiu no jornal. E Chapeuzinho Lilás porque deu uma entrevista para a tevê” (Torero; Pimenta, 2010, p. 46). O final inusitado traz uma reflexão sobre a imagem que a sociedade cria a partir das atitudes de cada um. Quanto a isso, há dois exemplos: a Chapeuzinho que só aceita cumprir a solicitação da mãe para “continuar com a sua fama de ser uma menina obediente e trabalhadora” (Torero; Pimenta, 2010, p. 40), mostrando que sua reputação não é completamente verdadeira. O segundo exemplo refere-se à fama do lobo nas

diversas histórias em que ele atua como vilão; pois, embora se perceba, com a leitura, que estava disposto a regenerar-se nesse momento, tem-se a dúvida quanto à durabilidade de sua mudança. O caçador, habitualmente considerado o salvador, dessa vez não salva ninguém. A menos que se imagine que a fera caia em tentação novamente.

Outra mudança em relação ao conto original, e que chama a atenção, diz respeito ao conteúdo da cesta: revistas de fofocas. O interesse das mulheres do enredo por esse tipo de entretenimento corrobora com a construção do papel do gênero ao longo do tempo, pois ainda se acredita que são apenas as mulheres as interessadas pela vida dos famosos e notícias sensacionalistas.

Há também as explicações da avó sobre a utilidade das partes de seu corpo, mostrando o quanto os meios de comunicação, como rádio, televisão e jornal, estão presentes nos lares. Pondé analisa a relação das mulheres com esses meios, comparando-os com os mecanismos de controle feminino do período pré-capitalista. Se antes as personalidades divergentes das mulheres eram punidas com o enclausuramento ou até com a morte nas fogueiras, atualmente, os recursos são menos físicos, mas não menos eficientes. A tecnologia cria “um universo de dominação simbólica, por meio da manipulação do imaginário, na direção do consumo”, (Pondé, 2018, p. 28), em que as mulheres precisam experimentar diversos sacrifícios para tentar corresponder às expectativas depositadas sobre elas nas diversas funções que realizam, dentro de casa e em suas profissões, renunciando a si mesmas continuamente. As imagens e as relações representadas trazem a utopia da perfeição, e muitas mulheres baseiam suas vidas naqueles modelos e fogem da realidade. São corpos perfeitos, casamentos sem discussões, maternidade com tempo e paciência. São supermulheres que transmitem a sensação de fracasso de quem assiste.

A penúltima história da coletânea termina com uma pergunta: “Será?” (Torero; Pimenta, 2010, p. 46), propondo que se questione a história em diversas interpretações. Deve-se, a partir da pergunta, refletir sobre a capacidade de mudança efetiva da personalidade de cada um, sobre as notícias falsas ou manipulativas, capazes de construir uma sociedade sobre os pilares que interessam apenas ao segmento responsável pela disseminação da informação, podendo destruir a reputação de um inocente e, principalmente, sobre a definição de felicidade individual.

4.4.6 Chapeuzinho Preto

O conto final é também o mais emblemático de todos. Temas tabus como vida e morte ganham ares poéticos na última narrativa, que começa descrevendo tudo com tons escuros: os olhos, o cabelo e a floresta.

A menina com a capinha elegante, de veludo negro, percorreu a floresta perigosa levando jabuticabas para a avó a pedido de sua mãe, que não menciona o estado de saúde da senhora. Canta a música: “pela estrada afora, eu vou depressinha” (Torero; Pimenta, 2010, p. 49), sugestionando que a rapidez se deve à sua preocupação pela condição da floresta, que se fechava mais a cada passo, tornando-se mais escura. Entretanto, a história esclarece que isso não lhe causava medo.

O lobo surge de trás de uma moita e pensa: “Minha fome é interminável. Um dia, com certeza comerei essa pequena” (Torero; Pimenta, 2010, p. 50). O real significado de cada fala só terá sentido mais no fim da história. O encontro com o lobo se mantém como nos demais contos, em que ela aceita a sugestão de seguir o caminho em que poderia colher flores chamadas sempre-vivas.

O lobo chega primeiro à casa da avó, disfarça sua voz para que a senhora abra sua porta pensando ser a neta quem bate. Ao deparar-se com o lobo, não se surpreendeu, pois sabia que um dia ele iria buscá-la. O animal sentou-se na cama e conversou com a pobre velha, que aceitou seu destino com resiliência. Assim, foi engolida de uma só vez, sem tempo de se despedir.

A menina percorreu seu trajeto com tamanha lentidão “que nem viu o tempo passar” (Torero; Pimenta, 2010, p. 52). Ao chegar na casa da avó e se dirigir à cama, passa por um espelho, e se enxerga já como mulher. Então, no lugar da conversa com o lobo, ela questiona a si mesma:

- Por que eu tenho orelhas tão grandes?
- E ela se respondeu:
- Ah, é porque agora já posso usar brincos.
- E esses olhos tão grandes?
- É porque agora posso ver mais coisas.
- E essas mãos tão grandes?
- É porque agora posso alcançar o que antes não alcançava.
- E esse nariz tão grande?
- É porque agora sou dona do meu próprio nariz.
- E essa boca tão grande?
- Acho que é porque agora já posso falar por mim mesma (Torero; Pimenta, 2010, p. 53).

O conto tem diversos assuntos poucos abordados na literatura em geral, especialmente na infantil, entre eles, a chegada da maturidade e, conseqüentemente, da velhice. A

introspecção apresentada mostra a transformação de menina em mulher. Beauvoir afirma que, muito além do crescimento do corpo, a mulher ganha outra responsabilidade, a de tornar-se objeto erótico, especialmente através do uso de adornos, como vestidos e maquiagens, como ferramentas “para reter seus maridos e incentivar o desejo neles” (Beauvoir, 2016, p. 89). Nesse caso, Chapeuzinho Preto já pode usar brincos.

Só então ela conversa com o lobo, pergunta sobre sua avó, que foi engolida, sobre seu próprio destino, e sobre a identidade do animal, que se tratava do “Lobo dos lobos”, o Tempo. (Torero; Pimenta, 2010, p. 54). Mantém-se calma mesmo quando descobre a morte da avó e também ao saber que, um dia, será ela a devorada.

Ela e o lobo comem as jabuticabas juntos, dormem e roncam alto o suficiente para atiçar a curiosidade do caçador que passava perto. Este, vendo o animal, tenta atirar, mas erra todos os tiros: “Lobo maldito! Não consigo vencê-lo!” (Torero; Pimenta, 2010, p. 54). O lobo, então, responde que seu objetivo é impossível e sugere que os dois sejam amigos, até o dia em que ele engolirá o homem. Assim, divide entre Chapeuzinho e o Caçador as jabuticabas restantes e sai, despedindo-se com um “até breve” (Torero; Pimenta, 2010, p. 55):

O conto finaliza anunciando a felicidade de todos os personagens:
 O Caçador porque reconheceu que não podia vencer o Lobo.
 A Vovó porque teve uma vida feliz e demorou para ser engolida.
 E Chapeuzinho Preto porque aprendeu uma lição:
 “Devemos comer as jabuticabas bem devagar e aproveitar cada uma” (Torero; Pimenta, 2010, p. 55).

Pedrosa afirma que o preto “encarna a profundidade da angústia infinita, em que o luto aparece como símbolo de perda irreparável” (Pedrosa, 2009, p. 132), bem como relaciona a cor ao “frio, negativo, às trevas primordiais” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 740).

Há também uma série de termos que se relacionam com o tempo, como quando a mãe pede que a menina leve a cesta, e ela responde: “vou e volto num minuto” (Torero; Pimenta, 2010, p. 48). Ou então quando o lobo descreve sua fome como “interminável”, as flores são as “sempre-vivas” (Torero; Pimenta, 2010, p. 49). Por fim, se a música cantarolada falava em pressa, o caçador ensina que não há meios de vencer o tempo e a moral conclui o ensinamento, passando a importância de aproveitar os pequenos momentos da vida.

Embora a temática promova a reflexão e a introspecção, inclusive pela cor, que remete ao sombrio e ao perigoso, Chapeuzinho se mostra delicada e sensível. Mesmo com um final trágico para a avó, ela traz calma e naturalidade à morte. São esses sentimentos desejados

também por Beauvoir, ao longo de suas obras. O processo de envelhecimento é inevitável, inerente ao ser humano, como a todos os seres vivos, mas é rejeitado pela sociedade:

Para a sociedade a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso do qual é indecente falar. Sobre a mulher, a criança, o adolescente, existe em todas as áreas uma abundante literatura; fora das obras especializadas, as alusões à velhice são muito raras (Beauvoir, 2018, p. 8).

A autora afirma que não há ritos de passagem para a velhice, tornando impossível precisar seu começo, com variantes históricos e culturais e de interpretação da sociedade que a cerca. Beauvoir aponta que não apenas a sociedade rejeita o envelhecimento, mas também muitas mulheres não conseguem conciliar o sentimento de juventude que ainda tem dentro de si com a imagem refletida no espelho.

Mas as consequências do envelhecimento não são sempre ruins. É fato que a pacificação com esse novo estado de idade é difícil e nem sempre possível. Há aquelas que lutam contra os males da maturidade até a morte. Mas há quem os aceite e, através deles, se liberte, assim como explica Beauvoir:

É em seu outono, em seu inverno, que a mulher se liberta de suas cadeias; invoca o pretexto da idade para esquivar-se das tarefas que lhe pesam; conhece demasiado o marido para se deixar ainda intimidar por ele, evita-lhe as carícias, ao seu lado, na amizade, na indiferença ou na hostilidade, constrói uma vida própria. Se ele declina mais depressa, ela assume o comando. Pode também permitir-se enfrentar a moda, a opinião; furta-se às obrigações mundanas, aos regimes e às preocupações com a beleza [...]. Dispensada de seus deveres, ela descobre enfim sua Liberdade. Infelizmente, na história de cada mulher repete-se o fato que constatamos durante a história da mulher: ela descobre essa Liberdade no momento em que não encontra mais o que fazer com ela. Essa repetição nada tem de um acaso: a sociedade patriarcal deu a todas as funções femininas a figura de uma servidão. A mulher só escapa da escravidão no momento em que perde toda a eficiência (Beauvoir, 2016, p. 394).

A autora, todavia, explica que não há coincidências nessa repetição, pois uma vez que o sistema patriarcal deu às mulheres funções de servidão, a consciência da liberdade só lhes atinge quando elas não têm mais eficiência para gozar dessa nova sabedoria. Cabe às mulheres se descobrirem mais cedo para exercerem plenamente sua liberdade.

Tudo que foi visto sobre os personagens dos contos das Chapeuzinhos de diferentes cores pode ser sintetizado através de um quadro comparativo que aborda as principais características de cada um:

Quadro 1 – Comparativo dos personagens em cada conto

	VERMELHO	AZUL	ABÓBORA	VERDE	BRANCO	LILÁS	PRETO
MENINA	Bonita; Ingênuas.	Dissimulada; Olhos cor do céu.	Obediente; Gordinha; Grandes bochechas; Adorava comer.	Mercenária; Mesquinha; Olhos cor de esmeralda.	Triste; Órfã; Olhos e cabelos bem claros.	Famosa; Superficial.	Olhos e cabelos negros; Apressada.
MÃE	Ela quem prepara a torta que será levada na cesta.	Cuidadosa; Liberta mãe e filha no final.	Cuidadosa	Cuidadosa	Cuidadosa; Viúva.	Superficial; Preocupada com o que os outros pensam.	Cuidadosa
AVÓ	Doente; Não levanta de sua cama para abrir a porta.	Vilã que fingir ser frágil e indefesa; Mata e come o lobo.	Magrinha; Levanta contente para abrir a porta.	Avarenta; Levanta, mas confere seu cofre antes de abrir a porta.	Sozinha; Resignada; Levanta, coloca as polainas para, então, abrir a porta.	Bem informada; Foqueira; Abre a porta e, ao não ver ninguém, cogita estar ficando velha.	Põe seus óculos e aceita seu destino diante do lobo; Morre feliz pela longa vida que teve.
LOBO	Compadre; lobo.	Padrão	Faminto	Interesseiro	Solitário; Entediado; Emotivo.	Arrependido	lobo dos lobos, o Tempo.
CAÇADOR	Não aparece	Representa a autoridade, a lei e a moral.	Prudente	Mercenário	Astolfo; Apaixonado pela mãe de Chapeuzinho.	Precipitado; Conclusivo.	Resignado a seu destino.
FINAL	Lobo devora avó e Chapeuzinho.	Mãe liberta avó e Chapeuzinho, presas por matarem lobos de espécie rara.	Todos terminam em pedaços.	Caçador rico após extorquir avó e neta para salvá-las e vender pele e lobo de raça rara.	Caçador e mãe de Chapeuzinho se casam; Avó vai morar junto; Adotam o lobo como animal de estimação.	Caçador mata o lobo e todos terminam famosos.	Todos felizes, em paz com o tempo; Aprendem a aproveitar cada momento.

Fonte: a autora (2023).

4.5 AS MUDANÇAS NAS PERSONAGENS FEMININAS DOS CONTOS

“Chapeuzinho Vermelho” desconstrói o estereótipo feminino de que as personagens femininas devem ser sempre submissas e obedientes, aceitando seu destino sofrido até que, em uma reviravolta no enredo, recebam o prêmio através do casamento com o belo príncipe encantado. Beauvoir enfatiza a importância que a sociedade dá ao casamento para as mulheres: “só ele permite à mulher atingir sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe”. Muitas mulheres acreditam que esse é um ato de libertação, pois deixando a dominação dos pais, poderão agir conforme suas vontades. Enganam-se, pois, trocam apenas de senhor, entregando-se de forma “passiva e dócil”

(Beauvoir, 2016, p. 76). Trata-se de uma das poucas histórias a quebrar a regra, afinal, na versão original, a trama gira em torno de três mulheres da mesma família, de diferentes gerações.

A primeira delas, Chapeuzinho Vermelho, é uma personagem sem nome destacada por sua juventude, mas de quem não se sabe com clareza a idade. Ela sai rumo à casa da avó em uma viagem que pode ter diferentes representações, mas requer dela amadurecimento e discernimento de escolhas que podem lhe custar a vida. A falta de uma descrição mais clara pode ter facilitado a perenidade do conto, o que faz com que diferentes faixas etárias de leitores identifiquem-se com a protagonista: “Chapeuzinho Vermelho é, portanto, a pré-adolescente, que está começando a sair de casa e a enfrentar situações novas ou mesmo a criança menor, que vivencia experiências incomuns para ela, como a entrada na escola e o contato com pessoas estranhas ao círculo familiar” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 24). São raros os contos de fadas dessa época que trazem crianças como protagonistas, tornando essa outra singularidade dessa história, como aponta Khéde:

Nos contos de fadas e nos contos maravilhosos, que nem sempre foram escritos para leitores mirins, o personagem criança é esporádico. Quando aparece, está ligado à representação da fragilidade e da inocência (embora plena de bom senso) e aos processos ritualísticos de iniciação. Iniciação sexual (*Chapeuzinho Vermelho*) ou iniciação como força produtiva (*João e Maria e Pequeno Polegar*); ou a processos desencadeadores de desvendamento ou transgressão (*A roupa do rei*). Aparecem também nos contos que tratam do problema do conhecimento como forma de aprofundamento da experiência pragmática (*Os três filhos do alfaiate*) (Khéde, 1986, p. 20-21).

Entre as partes que mais prendem a atenção dos leitores e que sofrem pouca modificação nas reescritas da história está o diálogo entre Chapeuzinho e o lobo. Cabe evidenciar que trata-se de uma das poucas protagonistas, se não a única, a falar, realmente falar, efetuar um diálogo. As heroínas de contos de fadas e mesmos dos maravilhosos geralmente são caladas. Quando falam, é uma frase solta. Chapeuzinho realmente interage, em todas as versões. Nesse momento, evidencia-se que “a compreensão da realidade é, para Chapeuzinho Vermelho, como para seus leitores, profundamente sensorial. Daí a menina perguntar sobre os traços da avó, todos referentes aos sentidos (audição, visão, tato, paladar)” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 24). Tatar (2004) esclarece que o único sentido que é excluído da lista é o olfato, mas que a lista podia aumentar por contadores populares, que muitas vezes utilizavam essa parte da narrativa para fazer humor obsceno e somavam a descrição minuciosa das peças de roupa que ela tirava antes de deitar-se na cama da avó.

A descrição da menina acompanha o período no qual foi escrita. Khéde analisa a diferença das versões mais conhecidas. Em Perrault, “o cunho moralizante da história não aparece no enunciado. Mas ele está implícito na enunciação. Os atributos situam Chapeuzinho Vermelho como força atraente da natureza: bela, vivaz, intrépida” (Khéde, 1986, p. 25). Já na versão dos Grimm, “os atributos são de cunho moralizante: boa, carinhosa, obediente. Atributos que não aparecem na versão de Perrault” (Khéde, 1986, p. 25).

Portanto, a protagonista de Perrault “revela-se frágil – imatura – em sua missão de levar o alimento à avó, afastando-se de seu objetivo: não percebe a malícia do lobo e termina por comprometer a sua vida e a da avó” (Michelli, 2019, p. 42). Entretanto, *A História da Avó* traz uma heroína muito mais cheia de atitude, que não precisou de ninguém para salvá-la. A fragilidade da menina está muito mais atrelada aos objetivos do narrador do que à história em si. O período social também corroborou com a formação dessa representação, afinal, por que essa versão se tornou tão menos conhecida? Ela também tem um final feliz, ao agrado do público. Será que interessava aos leitores uma história em que a mulher tivesse autonomia e atitudes revolucionárias? Afinal, trata-se de um dos poucos contos que não contam com o casamento nem mesmo com outros personagens masculinos. A protagonista, solteira e sozinha, era a heroína da própria história. Mesmo na versão em que a menina enche a barriga do lobo com pedras, “Chapeuzinho Vermelho é quem toma a iniciativa de colocar pedras na barriga do lobo, causando sua morte. O papel da criança não é passivo, mas participante do processo de solução” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 25).

Ou seja, dependendo da versão escolhida e da forma como a história é contada, temos uma criança vítima de sua ingenuidade que é estuprada, uma personagem transitando da sua juventude para a idade adulta, ou ainda uma mulher sedutora. O destino de Chapeuzinho é determinado pela forma como ela age em cada conflito e, mais ainda, pela versão escolhida pelo leitor.

Desviar-se do caminho significa que a mulher não obedeceu ao que lhe impuseram e lhe foi negado agir de acordo com o que desejava ou tinha vontade. Muito antes de ser uma vítima do lobo, quem só exerceu o papel de carrasco, ela foi vítima da sociedade que exigia dela submissão e respeito à hierarquia. Ela então desconstrói a imagem da mulher bela, dócil, polida, recatada e, nesse caso, especialmente, pura. E por isso é condenada.

Já em *Chapeuzinhos Coloridos*, as Chapeuzinhos assumem as mais diversas personalidades. A Azul, dissimulada, engana o lobo e arma para ele uma emboscada, mostrando que a inocência infantil ficou amarrada ao conto matriz. A Cor de Abóbora, embora com aparência diferente, tem seu destino semelhante a Chapeuzinho de Perrault. A

Verde, interesseira e gananciosa, só tem seu final feliz por encontrar um caçador que aceita salvá-la mediante suas moedas. A órfã, Chapeuzinho Branco, triste, emotiva e sensível, abre seu coração a seu algoz e só por isso é poupada de seu destino cruel. A Chapeuzinho Lilás sonha com a fama, tal qual grande parte das crianças e jovens que almejam o sucesso dos influenciadores digitais, dos jogadores de futebol, ou de inúmeros outros cargos que conferem prestígio e boa remuneração. E por fim, Chapeuzinho Preto, mais velha, lida com as mudanças que o tempo causou, tendo maturidade para aceitar a inexorabilidade do tempo. Sua trajetória pela floresta lhe transformou, de modo que ela se torna exemplo de resiliência aos processos inevitáveis da vida de todos.

A segunda personagem da tríade feminina que compõe o conto é a mãe de Chapeuzinho. Se em outras histórias ela tem importância vital, nessa ela pouco aparece. Ela apenas é descrita como alguém que amava a filha. Cabe lembrar que a versão oral da história surgiu em um tempo em que o amor materno não era um valor em si.

Até o começo da sociedade moderna, o amor materno não figurava entre os requisitos que uma mulher queria reivindicar para si. Nos primeiros momentos da emancipação feminina, era grande o desejo de desincumbir-se dos filhos e do lar, sempre que houvesse posses para isso. Libertadas do pesado fardo do trabalho doméstico, as nobres emancipadas e as primeiras burguesas jogaram o bebê fora junto com a água do banho, dedicaram-se ao ócio e às tentativas de se mimetizar com os privilégios e as tarefas masculinas. Incumbiam seus bebês aos cuidados de amas de leite, muitas vezes fora do lar de origem, e os recebiam de volta quando já tivessem formato de gente, se tivessem sobrevivido até lá (Corso; Corso, 2006, p. 44).

Perrault não cita recomendações maternas cuidadosas. A personagem pode ser percebida como aquela que incentiva a filha a cumprir com suas obrigações. Em uma época em que a infância não recebia os cuidados nem era valorizada como hoje, a mãe cumpriu seu papel de matriarca.

Quando os Grimm escreveram sua versão, essa mudança já estava consolidada, e as recomendações maternas atestam a preocupação com a segurança e com o comportamento da menina. Corso e Corso comparam a mudança ao longo do tempo, afirmando:

Na modernidade, o filho passa a ser um projeto prioritário para a mãe, mesmo antes de provar sua viabilidade. O destino dela está associado ao do filho. A sociedade incluiu o cuidado com a família entre as realizações necessárias para atingir o sucesso. Acaba valendo a máxima: “diga-me como são teus filhos e eu te direi quem és”. A maternidade não é uma tarefa degradada, realizada nos bastidores da sociedade, hoje ela é importante, central, digna de ocupação e preocupação (Corso; Corso, 2006, p. 44).

Com olhar atual, os leitores críticos julgam-na por permitir que atravesse a floresta sozinha, já que é durante essa viagem que Chapeuzinho encontra o lobo. A jovem não teme o mundo externo, nem sabe o perigo que corre. Pelo contrário, vê nele sua beleza e aí reside o perigo: um mundo demasiado atraente poderá fazer Chapeuzinho cair em tentação, pois “entre o dever de cumprir uma tarefa e o prazer, a menina opta pelo último, levada pela proposta atraente que recebe e ansiosa por fazer descobertas sobre o mundo ainda não conhecido” (Aguilar *et al.*, 2004, p. 24).

Quanto a *Chapeuzinhos Coloridos*, as mães desempenham diversos papéis, mas em todos com boa maternagem. É ela quem resgata Chapeuzinho Azul e a avó da prisão após terem sido cúmplices em um crime ambiental. As mães de Chapeuzinho Cor de Abóbora e Chapeuzinho Verde sentem-se aflitas com as condições de saúde da própria mãe. Da mesma forma, a mãe de Chapeuzinho Branco preocupa-se com a solidão que atinge a senhora.

Com o arquétipo de boa mãe, Perrault, Pimenta e Torero cederam à manipulação que atinge as mulheres há décadas: “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’” (Beauvoir, 2016, p. 280). Parte-se da ideia de que todas as fêmeas, em sua missão de perpetuar a espécie, almejam a maternagem e se sentem completas quando a alcançam. Mas isso não é verdade, pois o desejo e a aceitação da maternidade estão profundamente relacionados com a condição social e econômica em que a mulher se encontra.

Toda essa discussão traz à luz outro tema bastante polêmico: o aborto, dificilmente abordado pela hipocrisia que o cerca. A concepção indesejada é comum, especialmente nas sociedades em que os métodos contraceptivos ainda são rudimentares: “A maternidade forçada leva a botar no mundo crianças doentias, que os pais serão incapazes de alimentar” (Beauvoir, 2016, p. 280), trazendo um problema, segundo Beauvoir, de assistência pública. É uma realidade que condena muito mais os profissionais do aborto e as mulheres que procuram o serviço do que aqueles que abandonam seus filhos à própria sorte, muitas vezes sob o pretexto de deixar prevalecer a vontade divina.

Na verdade, é também a religião a desculpa moral escolhida para não legalizarem o aborto, mesmo conscientes que ele continua sendo praticado, somando mais um risco à condição feminina. A mesma religião, que autorizou a morte de homens em guerras santas ou durante a inquisição e que queimou mulheres, trata o feto com humanitarismo intransigente. Há aqueles que argumentam sobre o perigo do aborto, mas a cesariana não é tão diferente. Em ambas as práticas, os fatores determinantes são os profissionais e o espaço onde se realiza, aumentando ou não o perigo, especialmente para as mulheres de baixa renda. Afinal, para a

burguesia, “os filhos representam um fardo menos pesado para o casal: a pobreza, a crise de habitação, a necessidade de a mulher trabalhar fora de casa, figuram entre as causas mais frequentes do aborto” (Beauvoir, 2016, p. 283).

O aborto é comum entre as mulheres de diferentes estados civis: “a maternidade ilegítima é ainda um problema tão terrível que muitas preferem o suicídio ou infanticídio à condição de mãe solteira” (Beauvoir, 2016, p. 284). Beauvoir acredita que essa proibição quanto à regulamentação da prática se refere a um antifeminismo ainda muito presente “de certos homens em recusar tudo o que poderia libertar a mulher” (Beauvoir, 2016, p. 282). Além disso, é muitas vezes o próprio homem que dá a ideia do aborto, recusando-se a assumir suas responsabilidades. O mesmo homem que é contra o aborto, hipocritamente, o aceita para solucionar os problemas que vêm junto à gravidez indesejada, fazendo a mulher optar pela morte em vez de encarar a vergonha diante da sociedade. Sente-se culpada, acreditando ser merecedora de suas penalidades, pelos pecados cometidos, uma vez que nasceu mulher e esta condição a impõe um destino de sofrimento. Optando pela prática, não são apenas as dores físicas e possíveis mutilações que podem atingir seu corpo, já que muito mais grave é o sentimento que segue após o procedimento. A ambiguidade de manter ou não o filho em seu ventre traz a confusão entre o que ela realmente deseja e a vergonha de encarar a sociedade, independentemente de seu desejo quanto à maternidade.

Então, permitido ou não, os abortos continuam a acontecer, mostrando que o instinto inerente de ser mãe não é tão natural quanto se construiu ao longo do tempo. Outra prova é a grande quantidade de adeptos aos métodos contraceptivos como controle de natalidade. O pai querendo o aborto, ou abandonando a família, não exerce sua paternidade. Opta pela ausência sem que isso cause tanta comoção social. Tratam-no como se tivesse opção de cumprir o seu papel, como se a culpa de uma gravidez indesejada fosse exclusivamente da mulher.

Na verdade, o que realmente se deseja é que a mulher tenha total controle e liberdade de sua maternidade, evitando, interrompendo ou procurando outras formas de fecundação artificial quando há algum impeditivo.

A terceira e última personagem feminina a ser analisada é a avó de Chapeuzinho. Na história original, a senhora aparece adoentada, debilitada demais para levantar de sua cama até mesmo para abrir a porta para a suposta neta. Essa é a visão que grande parte da sociedade formou acerca da terceira idade, incapaz de produzir economicamente e reproduzir-se, está condenada a esperar pela morte. É o que acontece em “Chapeuzinho Preto”, quando resignada, recebe o lobo e aceita que sua hora chegou. Beauvoir descreve como essa fase da vida é cruel para a mulher:

Enquanto ele [o homem] envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: cabe-lhe viver, privada de todo futuro, cerca de metade de sua vida de adulta (Beauvoir, 2016, p. 385).

A autora ainda compara o envelhecimento do homem e da mulher, sendo que o primeiro, nessa fase, tem menos desejos eróticos e não sofre a falta de sedução que o tempo provocou em seu corpo. Já a mulher, sempre preocupada em exercer com maestria todos os ofícios, sente-se impotente na impossibilidade de sedução, na falta física para desempenhar suas tarefas costumeiras. Entretanto, depois de aceitar-se, não apenas pela idade, mas por uma vida inteira de lutas e preocupações, liberta-se, compreende os próprios anseios e “constrói uma vida própria” (Beauvoir, 2016, p. 394).

Se a vovó de Chapeuzinho Vermelho segue a regra do imaginário da bondosa velhinha, em “Chapeuzinho Azul” a personagem a descontrói completamente. Astuta, pegou vários lobos em sua armadilha, o que ocasionou sua prisão. Já em “Chapeuzinho Lilás” gostava de manter-se informada e de fofocas também. Magrinha em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, avarenta em “Chapeuzinho Verde”, solitária em “Chapeuzinho Branco”, todas foram devoradas pelo animal. Esta última, “desengolida”, confessa ao caçador que tamanho era seu descontentamento que nem se importou de ser devorada pelo animal.

É muito comum às mulheres sentirem-se sozinhas em um momento em que seus filhos já estão maduros e vivendo as próprias vidas, e os maridos já são falecidos ou estão absortos após uma vida de rotinas. Beauvoir, ao longo de suas obras, afirma que a mulher é fruto de suas vivências e percepções ao longo do tempo. E são essas concepções as responsáveis por escraviza-las a uma sociedade patriarcal, mas, acima de tudo, de si mesmas, condenando-as a viver em função da satisfação alheia. Enquanto ela não bastar a si mesma, ela estará encarcerada em seu universo feminino: “No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para se demitir, mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal” (Beauvoir, 2016, p. 490). Ou seja, o conhecimento, o amor próprio e a autossuficiência são os responsáveis, não apenas na velhice, por aceitar cada fase da vida feminina, com seus limitantes e libertadores que enriquecem a vivência.

4.6 AS MUDANÇAS NOS PERSONAGENS MASCULINOS

“Chapeuzinho Vermelho” se difere dos demais contos por ter uma protagonista feminina, criança, e que não almeja o amor real para seu destino. A falta de personagens masculinos chama a atenção. O pai, por exemplo, é inexistente, tanto em Perrault, como nas demais releituras que compõem *Chapeuzinhos Coloridos*. O único conto que dá uma explicação é “Chapeuzinho Branco”, que narra a morte do pai durante a canção da menina pela floresta: “Pela estrada afora, eu vou tão tristonha, não tenho mais pai, sou uma orfãzinha” (Torero; Pimenta, 2010, p. 31). Dessa forma, o único personagem masculino da obra matriz é o lobo. Alguns psicanalistas atribuem a ele o papel do pai, já que, durante a história, a falta do progenitor não é justificada. Messias, por exemplo, acredita que ele “não é o significante do pai, mas o significante da ausência do pai. O lobo, assim como a concavidade de seu estômago são o buraco vazio que denuncia a carência de um objeto indispensável à menina” (Messias, 2002, p. 29-30).

Tatar (2004) considera a escolha pelo lobo, vilão de muitas histórias e que causa tanto medo nas crianças, como inusitada, pois, diferentemente das bruxas ou de outras figuras mágicas como o bicho papão, ele realmente existe. Entretanto, parte da intriga diz respeito ao fato de que “o lobo não é um bicho tão grande e raramente ataca o homem, então por que ele foi escolhido para esse papel desabonador?” (Corso; Corso, 2006, p. 59). Contudo, acrescentam que se trata de um animal perigoso, principalmente quando se fala de sua necessidade de alimento.

Bettelheim (1978) defende que, além do sedutor masculino, o lobo representa todo o animalesco que cada um tem dentro de si, e que é a apreciação dos leitores que lhe garante poder. Por isso, a importância de compreender sua natureza para decifrar o porquê de ele causar esse encantamento.

Passível de muitas interpretações, o lobo é um personagem que tem muita força na literatura: “O lobo, personalização da maldade, da esperteza, da astúcia e da força bruta que as pessoas enfrentam em sua vida em sociedade. Mas o lobo é, ainda, um símbolo de sedução, à qual Chapeuzinho Vermelho sucumbe, aceitando o convite de colher flores” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 24). Bettelheim (1978) aponta características dúbias do animal: primeiro ele é prestativo, sugerindo à menina o melhor caminho, onde poderia colher flores e presentear a amada senhora. No momento seguinte, ele torna-se a fera antagonista, cruel, voraz e agressiva.

Chapeuzinho orienta o animal com precisão para que ele encontre a casa da avó. Essa instrução pode ter várias interpretações, pois pode-se deduzir que a menina queria o encontro, ou também, que ela acreditava que a mulher madura poderia lidar melhor com o que o animal representava. Ao chegar à casa da avó, ele a engana para entrar, disfarçando a própria voz em vez de utilizar sua força animalesca para invadir a residência.

Mais uma vez entrando no possível erotismo do conto, encontra-se um personagem que trava com Chapeuzinho um diálogo que não manteve com a avó. Se na casa da idosa ele simplesmente abocanhou-a, por que com a menina fez diferente? A história aponta, inicialmente, que ele se sentiu inibido pelos lenhadores que estavam por perto. Bettelheim defende que era necessário primeiro eliminar a avó, que nesse caso representa a figura da mãe, para garantir seus desejos. Franz ainda traz outra opção, em que o lobo seria a própria avó transformada: “Nessa estória o lobo se torna um atributo de uma divindade feminina sombria e de natureza obscura” (Franz, 1985, p. 275).

Já na versão que conta com o canibalismo da menina, o fato de o lobo oferecer a carne não causa estranhamento, pois se trata de um animal selvagem e carnívoro. Já o gato, animal doméstico, fica aterrorizado com o acontecido. Na escrita de Perrault, o lobo não se disfarça. Trava o diálogo com Chapeuzinho, a qual aponta suas características físicas, até citar seus grandes dentes, quando o lobo responde: “é para te comer” (Perrault, 2002, p. 22), momento em que devora a menina. Entretanto, a expressão “comer” pode também ter significado sexual.

Franz (1985) afirma que o lobo está mais próximo do homem e, citando a mitologia nórdica, liga o animal à ameaça da morte. Em contrapartida, relaciona-o à tomada de consciência que surge após superar desafios.

Nas releituras contemporâneas trata-se do personagem que mais sofre variações – é ele quem geralmente se torna bom, em uma tentativa óbvia de surpreender o leitor. Entretanto, fica evidente a figura do lobo como grande ameaça às mulheres. De acordo com a moral, ele representa os homens de quem as meninas precisam manter distância. Se ela ceder, é dela a culpa. Ao longo do tempo, foi esse o pensamento que incutiram nas meninas.

Em *Chapeuzinhos Coloridos*, ele ganha múltiplas roupagens. Em “Chapeuzinho Azul” ele faz parte das espécies em risco de extinção. Isso não poupou seu destino, já que acaba morto nesse primeiro conto. Esse é seu final também em “Chapeuzinho Cor de Abóbora”, em que a gula é seu pecado mortal e em “Chapeuzinho Verde”, em que sua pele rara torna-se alvo do caçador. Em “Chapeuzinho Lilás”, mesmo após arrepender-se, sua fama de mau lhe confere o golpe do caçador. Já em “Chapeuzinho Branco”, o lobo é inicialmente mau, mas

muda após ouvir o drama vivido pela protagonista. Seu arrependimento é premiado quando a família, recém-formada, o adota. Por fim, o lobo com a personalidade mais significativa encontra-se em “Chapeuzinho Preto”, em que ele é o próprio tempo, travando um diálogo reflexivo e profundo com a Chapeuzinho, a quem poupa da morte.

O anti-herói dessas histórias tornou-se um dos vilões mais temido pelas crianças pequenas. Se na história original Perrault alertou apenas “os jovens, principalmente as moças” (Perrault, 2002, p. 23), referindo-se especialmente aos homens que poderiam aproveitar-se da ingenuidade dos mais novos, percebe-se que o personagem transcendeu os contos de fadas e continua assombrando grande parte das crianças.

Para salvar a Chapeuzinho, sua avó e os próprios leitores amedrontados, surge o caçador. Embora não exista na obra original, optou-se por analisá-lo por sua relação com a protagonista e pela sua presença nas obras renovadas. Afinal, esse personagem, que tem como missão a redenção das mulheres, foi inserido na história pelos Irmãos Grimm durante um período histórico marcado pela emergência do patriarcado. O único homem da história salva as duas personagens em perigo, tornando-as dependentes dele e fazendo-as gratas por sua coragem e virilidade. Assim, segundo Tatar (2004), ele remete ao papel de pai, responsável e salvador.

Se o lobo cumpre o papel de predador, cruel e violento, capaz de usar todo seu universo animalesco como desculpa para qualquer desvio de conduta, o caçador traz a outra face desse mesmo universo, pois representa o altruísmo, a proteção e a generosidade. De qualquer forma, a mulher está nas mãos dos homens: ou sendo atacada, ou protegida: “O lugar da mulher na sociedade sempre é estabelecido por eles” (Beauvoir, 2016, p. 113). Ao contrário, “desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir” (Beauvoir, 2016, p. 112).

A mulher, com sua imagem frágil e dependente, precisa de proteção, pois, ao longo do tempo, construiu-se a imagem de que são incapazes de defender-se sozinhas: “O caçador, com a função de restabelecer a ordem, a figura paterna e protetora, em oposição ao lobo, elemento sedutor, destruidor das personagens femininas” (Aguiar *et al.*, 2004, p. 24-25). Os dois personagens juntos despertam possíveis dualidades dos machos da sociedade, como sociabilidade, amabilidade, proteção ou egoísmo, violência e destruição.

O caçador pode estar ocupando o papel do príncipe encantado de outras histórias, garantindo o “feliz para sempre” da protagonista e de sua avó. Para isso, promove um corte na

barriga do lobo, uma espécie de cesariana, que pode significar o renascimento de Chapeuzinho, que, a partir disso, aprendeu com seus erros. As crianças não veem esse corte como violência, pelo contrário, consideram a salvação das personagens uma segunda chance para os erros cometidos.

Cabe lembrar que na versão de Perrault a figura masculina era inexistente, mas, como já foi citado, houve outras em que a menina se desvencilhou sozinha, sem precisar de ninguém para salvá-la.

Em *Chapeuzinhos Coloridos*, o caçador assume diferentes funções dentro da narrativa. Em “Chapeuzinho Azul”, por exemplo, ele representa a lei e a moral, salvando os animais dos predadores, que, nesse caso, são a menina e sua avó. Foi engolido pelo lobo em “Chapeuzinho Cor de Abóbora” após hesitar em agir contra o malfeitor. Esfola a pele do lobo raro e chantageia Chapeuzinho Verde e sua avó para, só então, salvá-las. Recebe o nome de Astolfo e casa-se com a mãe de Chapeuzinho Branco. Fica famoso em “Chapeuzinho Lilás” após matar injustamente o lobo e “salvar” avó e neta. Por último, o caçador aparece como alguém que insistia em vencer o tempo, representado pelo lobo, em “Chapeuzinho Preto”, mas termina resignado em aceitar com felicidade que não pode controlá-lo. Conclui-se, portanto, que os contos renovados são capazes de desconstruir também esse personagem, surpreendendo os leitores que podem encontrá-lo sob a função de herói ou de vilão.

Chapeuzinho Vermelho tem um final trágico, seja porque o lobo se aproveitou de sua inocência, seja por sua curiosidade. Nos contos renovados, mesmo quando Chapeuzinho de outras cores morre, não há o tom de punição por seu jeito de ser. A culpa é do lobo, por sua maldade lupina, jamais da menina. Há, portanto, um respeito à individualidade e ao que é próprio da criança. Mesmo quando ela é engolida, a culpa nunca é por seu jeito de ser ou por alguma atitude sua.

5 CONCLUSÃO

Ao longo dos anos, houve um movimento significativo em direção à igualdade de gênero e ao empoderamento feminino. As mulheres estão ocupando cada vez mais espaços, na política, nas ciências e nas lideranças de modo geral. Entretanto, fica evidente que o sexismo ainda é muito presente.

Mesmo que se acredite que a luta pela igualdade não se faça mais necessária, percebe-se que os papéis atribuídos a cada gênero estão enraizados de forma tão contundente que determinam a forma de pensar, agir e as escolhas de cada um.

Há diversas formas de manipulação que mostram como cada um deve se comportar. Meninos devem ser dominantes, corajosos e fortes, enquanto as meninas devem ser submissas, belas, delicadas, obedientes e puras. Entre as diversas ferramentas usadas para manipulação estão os contos de fadas, presentes na infância da maior parte das pessoas. Entretanto, os leitores se interessam pela história, ignorando as entrelinhas, o que pode ser subentendido, seja pela pouca idade, seja pela falta de conhecimento acerca dos símbolos e múltiplas interpretações que podem conter.

“Chapeuzinho Vermelho” está entre os contos mais conhecidos e trata-se da menina que, ao levar uma cesta de doces para a avó, cai na armadilha do lobo que devora as duas. Há ainda outras versões, que mostram uma instrução clara da mãe sendo transgredida, ou um caçador salvando heroicamente a vida delas. Outras contam com um *strip-tease*, canibalismo, defecação ou uma Chapeuzinho vingando-se da maldade lupina, sozinha, sem nenhum homem para ajudar. Ao compreender que o mundo manteve o poder nas mãos dos homens em prol do próprio interesse, entende-se por que as versões menos conhecidas contam com uma menina independente, inteligente, desobediente e, aparentemente, mais velha do que uma criança. A questão é que a versão que sobreviveu às gerações refere-se à menina submissa, punida por sua transgressão mesmo sem ter cometido erro algum e, coincidentemente, escrita por homens em uma época em que as mulheres eram essencialmente propriedade dos pais ou dos maridos. Era essa passividade que queriam impressa nas mentes das meninas desde a tenra idade. Suas tarefas deveriam limitar-se entre a maternidade e os serviços domésticos e, de acordo com a grande maioria dos contos de fadas, vitimizadas, à espera da salvação masculina, que chegaria, em um cavalo branco e que garantiria, com um casamento, o tão almejado felizes para sempre. Infelizmente, a representação da mulher que segue os estereótipos ainda é muito presente, contribuindo com a assimetria e desigualdade entre os gêneros.

O estereótipo de mulher frágil, bela, que ao ceder às conversas de estranhos é punida com a vida, está desde cedo sendo inculcada na mente das meninas. Desprotegidas, as duas mulheres do enredo sofrem na mão do poderoso lupino para, então, serem salvas pelo corajoso caçador. A história usa de diversos meios para mostrar que os homens são poderosos; as mulheres, pecadoras, culpadas, precisam deles.

Ao longo do tempo, muitas releituras foram feitas, adicionando personagens e mudando alguns elementos. A história matriz, publicada por Charles Perrault, na França, era emoldurada pelo sistema monárquico, patriarcal e cristão. Já as histórias contemporâneas têm um contexto completamente diferente. Assim, a presente pesquisa teve como principal objetivo analisar as mudanças nas representações das personagens femininas desde a escrita do conto “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, em 1697, até os dias atuais na escrita de *Chapeuzinhos Coloridos*, de Marcus Aurelius Pimenta e José Roberto Torero, em 2010, e as transformações no papel atribuído à mulher na família e sociedade. Mais de três séculos separam as duas histórias, ambas contextualizadas com a época e a sociedade em que foram escritas.

Para isso, a análise, utilizou como objetivos específicos: pesquisar a origem e a estruturação dos contos de fadas tradicionais e dos contos de fadas contemporâneos, investigar a história do feminismo e a crítica de gênero, analisar a representação feminina nas duas obras e, por fim, identificar as modificações das personagens ao longo do tempo.

Assim, o capítulo referente aos contos conceitua e traz a origem deles, evidenciando sua importância para a história da humanidade. Por serem contados oralmente, com forte conexão com acontecimentos e experiências de vida, tinham o objetivo de entreter, explicar fenômenos naturais e passar ensinamentos morais. Eles atravessaram gerações e foram documentados pela primeira vez por Perrault, durante a transição do feudalismo para o capitalismo. Com o objetivo de enaltecer o reinado de Luís XIV, o autor protagoniza a Querela dos Antigos e dos Modernos, defendendo a qualidade e supremacia das produções artísticas francesas em detrimento às greco-romanas. Assim, em 1697, publica uma coletânea de contos do folclore que agradavam aos filhos quando crianças: *Contos de Mamãe Gansa*, o que transformou as ciências eruditas e conferiu a Perrault o título de Pai da Literatura Infantil. Entre os contos estão alguns ainda muito conhecidos, como “A Bela Adormecida no Bosque”, “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “Cinderela” e “Chapeuzinho Vermelho”, objeto de estudo desta pesquisa.

Classificado como conto maravilhoso de acordo com as funções identificadas por Propp (2001), tinha, ao final, uma moral que pretendia moldar a sociedade para os valores da

burguesia que ascendia. Nesse caso, ensinava as meninas a não cederem a seus desejos, nem a acreditarem nos possíveis “lobos” que encontrassem pela vida. Deveriam manter-se puras, inocentes, delicadas e ingênuas, tal como o estereótipo das personagens femininas de suas histórias. Qualquer transgressão seria punida, inclusive com a morte, assim como boas condutas seriam premiadas, geralmente com o casamento com alguém da realeza.

É nesse capítulo também que se abordou como a literatura infantil foi emergindo no Brasil e no mundo, entre as diferentes camadas sociais, especialmente diante do novo ideal de modelo burguês de família, o que transformou completamente a concepção de infância. Essas mudanças, aliadas à reforma educacional, obrigaram a criação de livros dedicados ao público infantil. Por isso, nos séculos XVIII e XIX, divulgaram-se adaptações que agradavam todos os públicos, o que incluía os contos de Perrault. Justificando essa necessidade, os livros geralmente tinham caráter educativo, moralizante e buscavam controlar o intelecto e as emoções das crianças.

Percebe-se, ao analisar a história dos contos, da literatura infantil e das leis que nortearam a educação ao longo do tempo, a presença da manipulação pelos altos escalões hierárquicos. O desejo pela dominação e pelo poder fez com que mandassem no jeito de ser das mulheres, das crianças, das famílias, sempre em prol dos interesses próprios e, principalmente, da economia. Mesmo as leis que estimularam o acesso de todos à educação, quando estudadas mais profundamente, mostram que a preocupação não era com as camadas mais pobres, que geralmente ficavam longe das escolas, ocupando os pátios das fábricas. Tratava-se de dar as vagas de empregos ocupadas pelas crianças para os adultos que usavam o crime para sustentar-se, protegendo, assim, os bens materiais daqueles que tinham mais posses. Essas máscaras usadas pelos governos, pelas grandes mídias e por qualquer um que tenha poder e influência, iludem a população, que acredita que é a prioridade, formando um espiral de mais ignorância ainda. Entender o processo que trouxe cada um até aqui é fundamental para refletir e questionar quais os reais interesses de cada decisão governamental, e, inclusive, das próprias práticas. Não há como exigir mudanças daqueles que exercem algum tipo de poder sem que se repensem as próprias atitudes. E isso vale para governos, educação e patriarcado.

Diante disso, o terceiro capítulo busca abordar essa mesma questão através do feminismo, diferenciando sexo e gênero, e tentando explicar a gênese do patriarcado. Scott (2019), Butler (2019) e Beauvoir (2016) concordam quanto à teoria de que a forma de agir de todos não é estável, mas é uma construção social e histórica, resultado de uma sociedade que há muito tempo faz as coisas de determinada forma, sem entender o porquê nem como tudo

começou. Embora Engels (2019) atribua a submissão das mulheres à descoberta dos metais e à criação das ferramentas, não é o suficiente para explicar a opressão que sempre suportaram. Assim, a origem da dominação masculina é imprecisa, mas foi continuamente reproduzida e é ainda muito constante.

As mulheres são quantificadas por sua performance, julgadas a todo momento, classificadas como mais ou menos femininas de acordo com sua aparência, seus costumes e atitudes. É para manter a reputação e a aceitação que as mulheres agem de determinada maneira ou, então, reproduzem o que acreditam ser o certo, porque nunca refletiram sobre o meio que as cerca, nem questionaram a si mesmas. Não lhes é permitido agir conforme suas vontades, seus desejos. Sua opressão começa tão cedo que a maioria nem ousa desejar. Seus sonhos estão cercados, limitados a algumas possibilidades. Acreditam que o destino que almejam é o casamento, filhos, interessar-se por assuntos frívolos, superficiais e alcançar a aparência das modelos estereotipadas pela mídia. Quando a maturidade lhes traz a sabedoria suficiente para questionarem toda a sua história e suas decisões, geralmente é tarde, pois algumas dessas etapas já se concretizaram. Todavia, existe a possibilidade de essa mulher, agora dona de si, espalhar a semente por onde passar, não se permitindo mais ser dominada, ensinando outras a sair da própria clausura. Isso talvez possibilite que algumas aprendam mais cedo, ou, então, soltem as amarras dos filhos e lhes ensinem algo diferente do que aprenderam. No final das contas, eis o principal objetivo deste trabalho, que foi alcançado, pelo menos com a autora que aqui escreve.

É difícil. É tanto tempo fazendo as mesmas coisas que certas atitudes são reproduzidas sem questionamentos por serem relacionadas aos estereótipos do papel de gênero. Os contos clássicos provam isso, pois o ideal da menina com atitudes de princesa ainda é o almejado por pais e adultos em geral. “Chapeuzinho Vermelho”, embora destoe das demais pela protagonista não desejar o casamento, foi apreciada por muitas gerações ao longo do tempo, com elementos com múltiplos significados e interpretações, podendo serem vistos melhor ao longo do quarto capítulo. A travessia da menina pela floresta pode ser da vida para a morte, da infância para a maturidade, da descoberta dos mistérios e experiências da vida. As cores, as decisões, tudo pode ter múltiplos significados.

Os contos de fadas sofrem modificações de acordo com a época em que forem contados e retratam, entre outros aspectos, como a mulher deve se comportar de acordo com a civilização e a cultura de cada tempo. Dessa forma, compreende-se facilmente a importância da palavra escrita para seres em formação, reverberando na performance humana até os dias de hoje. Seguindo esse raciocínio, *Chapeuzinhos Coloridos* traz seis contos com uma

protagonista amada por todos, representando as mudanças nas relações sociais desde a escrita de Perrault. Os personagens também desconstruem seus arquétipos e produzem uma reflexão profunda aos papéis que são atribuídos a cada gênero. O lobo mau, por exemplo, se antes representava a masculinidade selvagem, cruel, nessa releitura, por vezes, é vítima, em outras, está arrependido ou mantém sua maldade estipulada desde os primórdios. A avó já não se encaixa no perfil de doente e inválida, sendo a principal queixa, durante o livro, a solidão que enfrenta. O caçador nem sempre é tão herói como faz parecer, e a menina, ora triste, ora interesseira, nem sempre tão inocente e ingênua, mostra que as meninas podem ser o que quiserem.

Os contos contemporâneos motivam o leitor a acessar o texto fonte. Suas modificações problematizam questões comportamentais, relacionam com os valores culturais passados e comparam com os atuais, propondo debates, reflexões e análises. O conhecimento prévio de uma história desperta a curiosidade sobre as mudanças, ao mesmo tempo que passa uma sensação de intimidade, de segurança, diante do desconhecido. Durante a leitura de *Chapeuzinhos Coloridos*, as semelhanças com o texto matriz desaparecem, personagens são desconstruídos e se abrem às possibilidades da imaginação através da reinterpretação.

A versão contemporânea ilustra as contradições e pressões que as mulheres ainda vivem. O movimento feminista conseguiu que a grande maioria das pessoas conheça sua mensagem e sinta-se constrangido em privar a mulher de algum espaço ou impor-lhe alguma atribuição de acordo com seu gênero. As mulheres de hoje, na maioria dos lugares, têm liberdade para escolher uma profissão, votar, exercer papéis de liderança. Mas as reverberações da opressão ainda estão presentes, seja pela imposição da aparência de padrão midiático ou de atração masculina, seja pela pressão em exercer tudo, mesmo que nenhuma dessas opções seja desejo genuinamente delas. Assim, sentem-se culpadas, em qualquer escolha que façam. Se querem filhos ou optam pela carreira, se gastam dinheiro em maquiagem e roupas, se dedicam-se à aparência ou preferem um estilo mais confortável, básico, considerado “masculinizado”. Mulheres bonitas têm mais espaço, mas não se desviam do julgamento de que só conquistaram seu espaço através da erotização. Há uma abundância de caminhos disponíveis, mas as mulheres ainda são rotuladas como objetos sexuais. Não há garantias, não há espaço seguro. Ser independente é uma tarefa difícil. Talvez essa seja a justificativa que faça tantas mulheres optarem por agradar a uma multidão em detrimento a elas mesmas.

Chega-se ao fim desta dissertação com gratidão por habitar um tempo e espaço que permitiram que as mulheres ocupassem espaços, tivessem vozes e pudessem vencer. O

caminho foi árduo, pois a divisão do tempo entre a maternidade, leituras, docência, discência, e trabalhos domésticos demonstram a impotência em não cumprir com as expectativas da sociedade e nem de si mesma. Mas também fazem priorizar o que é mais importante, empoderar-se, dividir tarefas e colocar na prática as teorias de gênero abordadas ao longo da pesquisa.

Em conclusão, respondendo à pergunta que originou toda a pesquisa, as transformações nos personagens desde a escrita de Perrault até Torero e Pimenta mostram que as mudanças nos estereótipos de gênero e nas dinâmicas de poder podem ajudar a repensar as narrativas tradicionais e avançar em direção a uma sociedade mais justa e igualitária, onde as pessoas não são limitadas por expectativas rígidas com base no seu gênero, compreendendo que cada comportamento é fruto de algo muito anterior a todos, mas que não pode ser determinante. Entretanto, há tantas outras versões contemporâneas de “Chapeuzinho Vermelho” que esse trabalho parece ser apenas uma pequena parte de tantas possibilidades de pesquisas futuras. Almeja-se, aqui, que outros estudos existam, que mais mentes aprendam e propaguem a conscientização que esse conseguiu.

Se a concepção moderna de igualdade de gênero enfatiza que homens e mulheres devem ter as mesmas oportunidades, direitos e liberdades para definir seus próprios caminhos, todos devem participar plenamente de todos os aspectos da vida, com base em suas habilidades, interesses e aspirações individuais, e não em estereótipos de gênero rígidos. É fundamental promover uma perspectiva mais inclusiva, igualitária e respeitosa, que reconheça a autonomia e o potencial de todas as pessoas, independentemente do gênero.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira *et al.* Comentando a história. *In:* GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Dourada, 2004.
- ARAÚJO, Kellen Arcanjo de Araujo. *A representação feminina no conto Branca de Neve e os sete anões*. Anais VII CONEDU. Campina Grande: Realize Editora, 2020.
- ASSMANN, Selvino José. Declaração dos direitos da mulher e da cidadã. *INTERthesis: Revista Internacional Interdisciplinar*. Florianópolis, v. 4, n. 1, jan./jun. 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução Maria Helena Franco Martins. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- _____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BECKER, Celia Doris. História da literatura infantil brasileira. *In:* SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Literatura e alfabetização: do plano do choro ao plano da ação*. São Paulo: Artmed, 2001.
- BENEDETTI, Ivone C. Perrault ou a inocente delação de uma época. *In:* PERRAULT, Charles. *Contos de Mamãe Gansa*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- BONOTTO, Martha Eddy Krummenauer Kling. *As várias reescrituras de Chapeuzinho Vermelho: velhos e novos sentidos*. 1999. 260 f. Dissertação (Pós-graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BOURDIAU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BUTLER, Judith. Gênero, uma categoria útil para análise histórica. *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2. ed. São Paulo: Golbal/Quíron, 1982.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

FRANZ, Marie Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Paulus, 1985.

_____. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Os contos de Grimm*. Tradução de Tatiana Belinky. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2014.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da Literatura infantojuvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

MELLO, Ana Maria Lisboa. Charles Perrault. In: PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. 7. ed. Porto Alegre: Kuarup, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa D.; LEONHARDT, Dalva Rigon. A origem e o significado dos contos de fadas. In: PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. 7. ed. Porto Alegre: Kuarup, 2002.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MESSIAS, Sérgio D. Charles Perrault. In: PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. 7. ed. Porto Alegre: Kuarup, 2002.

MICHELLI, Regina Silva. *A Viagem em Chapeuzinho Vermelho: articulação de discursos e representações na literatura infanto-juvenil*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 10. Rio de Janeiro: ABRALIC. p. 1-13. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/> “X Congresso 2006.part4”. Acesso em: 28 maio 2023.

_____. *Chapeuzinho Vermelho: travessias*. In: PERRAULT, Charles *Chapeuzinho Vermelho/Le Petit Chaperon Rouge*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019, 1 v.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PERRAULT, Charles. *O Chapeuzinho Vermelho*. Tradução de Francisco Balthar Peixoto. 7. ed. Porto Alegre: Kuarup, 2002.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PONDÉ, Glória. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

_____. *O renascimento de Vênus: a mulher na literatura infantil*. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

RAMOS, Flávia Broccheto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Mergulhos de leitura: a compreensão leitora da literatura infantil*. Caxias do Sul: Educus, 2015.

RICHTER, DIETER.; MERKEL, JOHANNES. A função da fantasia nos contos de fada na Educação Burguesa. *Letras de Hoje*, v. 28, n. 3, 5 dez. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16029>. Acesso em: 13 jan. 2022.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Chapeuzinhos Coloridos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thélma Médice Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOLLSTONECRAFR, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: Ibepex, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global Editora, 2012. *E-book*.